С 101 · V
3

Советское кино

5

1935

Пролетарии всех стран, соединяйтесь!

Советское кино

Ежемесячный журнал

Орган
ЦБ секции
Творческих
Работников
ЦК Союза Кино
5-й год издания

5

1935

МАЙ

СОДЕРЖАНИЕ

	Стр.
Речь тов. Сталина	3
Г. РОШАЛЬ и В. ШАХОВСКОЙ — Зори Парижа	7
Д. МАРЬЯН — Торжество лирики	15
М. ЛУЧАНСКИЙ — Полет в необыкновенное	21
К. ЭЙСЛЕР — Путь мастера	28
А. МИХАЙЛОВ — О фильме „Крестьяне“.	33
В. ЕРМИЛОВ — Читая сценарий	49
Д. ВЕЛИКОРОДНЫЙ — „Женитьба“ Гоголя в кино	57
Х. ХЕРСОНСКИЙ — Новый Гулливер . .	63
Б. ВОЛЧЕК — Высокое мастерство . . .	69
Э. АРНОЛЬДИ — Сорок лет	73

Выходит
под редакцией
Н. Агаджановой, А. Довженко, М. Колотозова, Н. Лебедева, В. Пудовкина, Н. Шенгелая, Ф. Эрмлера, К. Юкова (ответственный редактор)

НА ОБЛОЖКЕ: бригадир-ударник шахты № 7—8 Анатолий Холод, награжденный орденом Трудового Красного Знамени в фильме „Есть метро“. Режиссер Лидия Степанова, оператор Марк Трояновский, производство Союзкинохроники

Обложка работы художников А. Шахова и П. Клеттенберг
Клише изготовлены цинкографией Жургазобъединения под руководством т. Цуцкова

Речь тов. Сталина

в Кремлевском дворце на выпуске академиков Красной армии 4 мая 1935 г.

Товарищи! Нельзя отрицать, что за последнее время мы имели большие успехи как в области строительства, так и в области управления. В связи с этим слишком много говорят у нас о заслугах руководителей, о заслугах вождей. Им приписывают все, почти все наши достижения. Это, конечно, неверно и неправильно. Дело не только в вождях. Но не об этом я хотел бы говорить сегодня. Я хотел бы сказать несколько слов о кадрах, о наших кадрах вообще и в частности о кадрах нашей Красной армии.

Вы знаете, что мы получили в наследство от старого времени отсталую технически и полунищую, разоренную страну. Разоренная четырьмя годами империалистической войны, повторно разоренная тремя годами гражданской войны, страна с полуграмотным населением, с низкой техникой, с отдельными оазисами промышленности, тонувшими среди моря мельчайших крестьянских хозяйств,— вот какую страну получили мы в наследство от прошлого. Задача состояла в том, чтобы эту страну перевести с рельс средневековья и темноты на рельсы современной индустрии и машинизированного сельского хозяйства. Задача, как видите, серьезная и трудная. Вопрос стоял так: **либо** мы эту задачу разрешим в кратчайший срок и укрепим в нашей стране социализм, **либо** мы ее не разрешим и тогда наша страна— слабая технически и темная в культурном отношении—растеряет свою независимость и превратится в об'ект игры империалистических держав.

Наша страна переживала тогда период жесточайшего голода в области техники. Нехватало машин для индустрии. Не было машин для сельского хозяйства. Не было машин для транспорта. Не было той элементарной технической базы, без чего немыслимо индустриальное преобразование страны. Были только отдельные предпосылки для создания такой базы. Надо было создать первоклассную индустрию, надо было направить эту индустрию на то, чтобы она была способна реорганизовать технически не только промышленность, но и сельское хозяйство, но и наш железнодорожный транспорт. А для этого надо было пойти на жертвы и навести во всем жесточайшую экономию, надо было экономить и на питании, и на школах, и на мануфактуре, чтобы накопить необходимые средства — для создания индустрии. Другого пути для изживания голода в области техники не было. Так учил нас Ленин, и мы шли в этом деле по стопам Ленина.

Понятно, что в таком большом и трудном деле нельзя было ждать сплошных и быстрых успехов. В таком деле успехи могут обозначиться лишь спустя несколько лет. Необходимо было поэтому вооружиться крепкими нервами, большевистской выдержкой и упорным терпением, чтобы преодолеть первые неудачи и неуклонно итти вперед к великой цели, не допуская колебаний и неуверенности в своих рядах.

Вы знаете, что мы вели это дело таким именно образом. Но не у всех наших товарищей хватило нервов, терпенья и выдержки. Среди наших товарищей нашлись люди, которые после первых же затруднений стали звать к отступлению. Говорят, что „кто старое помянет, тому глаз вон". Это, конечно, верно. Но у человека имеется память, и невольно вспоминаешь о прошлом при подведении итогов нашей работы (**веселое оживление в зале**). Так вот, были у нас товарищи, которые испугались трудностей и стали звать партию к отступлению. Они говорили: „Что нам ваша индустриализация и коллективизация, машины, черная металлургия, тракторы, комбайны, автомобили? Дали бы лучше побольше мануфактуры, купили бы лучше побольше сырья для производства ширпотреба и побольше бы давали населению всех тех мелочей, чем красен быт людей. Создание индустрии при нашей отсталости, да еще первоклассной индустрии — опасная мечта".

Конечно, мы могли бы 3 миллиарда рублей валюты, добытых путем жесточайшей экономии и истраченных на создание нашей индустрии, — мы могли бы их обратить на импорт сырья и усиление производства предметов широкого потребления. Это тоже своего рода „план". Но при таком „плане" мы не имели бы ни металлургии, ни машиностроения, ни тракторов и автомобилей, ни авиации и танков. Мы оказались бы безоружными перед внешними врагами. Мы подорвали бы основы социализма в нашей стране. Мы оказались бы в плену у буржуазии, внутренней и внешней.

Очевидно, надо было выбирать между двумя планами: между планом отступления, который вел и не мог не вести к поражению социализма, и планом наступления, который вел и, как знаете, уже привел к победе социализма в нашей стране.

Мы выбрали план наступления и пошли вперед по ленинскому пути, оттерев назад этих товарищей как людей, которые видели кое-как только у себя под носом, но закрывали глаза на ближайшее будущее нашей страны, на будущее социализма в нашей стране.

Но эти товарищи не всегда ограничивались критикой и пассивным сопротивлением. Они угрожали нам поднятием восстания в партии против Центрального Комитета. Более того: они угрожали кое-кому из нас пулями. Видимо, они рассчитывали запугать нас и заставить нас свернуть с ленинского пути. Эти люди, очевидно, забыли, что мы, большевики,— люди особого покроя. Они забыли, что большевиков не запугаешь ни трудностями, ни угрозами. Они забыли, что нас ковал великий Ленин, наш вождь, наш учитель, наш отец, который не знал и не признавал страха в борьбе. Они забыли, что чем сильнее беснуются враги и чем больше впадают в истерику противники внутри партии, тем больше накаляются большевики для новой борьбы и тем стремительней двигаются они вперед.

Понятно, что мы и не думали сворачивать с ленинского пути. Более того, укрепившись на этом пути, мы еще стремительнее пошли вперед, сметая с дороги все и всякие препятствия. Правда, нам пришлось при этом по пути помять бока кое-кому из этих товарищей. Но с этим уж ничего не поделаешь. Должен признаться, что я тоже приложил руку к этому делу (**бурные аплодисменты, возгласы „ура"**).

Да, товарищи, мы пошли уверенно и стремительно по пути индустриализации и коллективизации нашей страны. И теперь этот путь можно считать уже пройденным.

Теперь уже все признают, что мы добились на этом пути громадных успехов. Теперь все признают, что мы имеем уже мощную и первоклассную промышленность, мощное и механизированное сельское хозяйство, развертывающийся и идущий в гору транспорт, организованную и прекрасно оснащенную Красную армию.

Это значит, что мы изжили уже в основном период голода в области техники.

Но, изжив период голода в области техники, мы вступили в новый

период, в период, я бы сказал, голода в области людей, в области кадров, в области работников, умеющих оседлать технику и двинуть ее вперед. Дело в том, что у нас есть фабрики, заводы, колхозы, совхозы, армия, есть техника для всего этого дела, но нехватает людей, имеющих достаточный опыт, необходимый для того, чтобы выжать из техники максимум того, что можно из нее выжать. Раньше мы говорили, что „техника решает все". Этот лозунг помог нам в том отношении, что мы ликвидировали голод в области техники и создали широчайшую техническую базу во всех отраслях деятельности для вооружения наших людей первоклассной техникой. Это очень хорошо. Но этого далеко и далеко недостаточно. Чтобы привести технику в движение и использовать ее до дна, нужны люди, овладевшие техникой, нужны кадры, способные освоить и использовать эту технику по всем правилам искусства. Техника без людей, овладевших техникой,—мертва. Техника во главе с людьми, овладевшими техникой, может и должна дать чудеса. Если бы на наших первоклассных заводах и фабриках, в наших совхозах и колхозах, в нашей Красной армии имелось достаточное количество кадров, способных оседлать эту технику, страна наша получила бы эффекта втрое и вчетверо больше, чем она имеет теперь. Вот почему упор должен быть сделан теперь на людях, на кадрах, на работниках, овладевших техникой. Вот почему старый лозунг—„техника решает все", являющийся отражением уже пройденного периода, когда у нас был голод в области техники, — должен быть теперь заменен новым лозунгом, лозунгом о том, что „кадры решают все". В этом теперь главное.

Можно ли сказать, что наши люди поняли и осознали полностью великое значение этого нового лозунга? Я бы этого не сказал. В противном случае мы бы не имели того безобразного отношения к людям, к кадрам, к работникам, которое наблюдаем нередко в нашей практике. Лозунг „кадры решают все" — требует, чтобы наши руководители проявляли самое заботливое отношение к нашим работникам, к „малым" и „большим", в какой бы области они ни работали, выращивали их заботливо, помогали им, когда они нуждаются в поддержке, поощряли их, когда они показывают первые успехи, выдвигали их вперед и т. д. А между тем на деле мы имеем в целом ряде случаев факты бездушно-бюрократического и прямо безобразного отношения к работникам. Этим, собственно, и об'ясняется, что вместо того, чтобы изучать людей и только после изучения ставить их на посты, нередко швыряются людьми, как пешками. Ценить машины и рапортовать о том, сколько у нас имеется техники на заводах и фабриках, — научились. Но я не знаю ни одного случая, где бы с такой же охотой рапортовали о том, сколько людей мы вырастили за такой-то период и как мы помогали людям в том, чтобы они росли и закалялись в работе. Чем это об'ясняется? Об'ясняется это тем, что у нас не научились еще ценить людей, ценить работников, ценить кадры.

Я вспоминаю случай в Сибири, где я был одно время в ссылке. Дело было весной, во время половодья. Человек тридцать ушло на реку ловить лес, унесенный разбушевавшейся громадной рекой. К вечеру вернулись они в деревню, но без одного товарища. На вопрос о том, где же тридцатый, они равнодушно ответили, что тридцатый „остался там". На мой вопрос: „как же так, остался?" они с тем же равнодушием ответили: „чего ж там еще спрашивать, утонул, стало-быть". И тут же один из них стал торопиться куда-то, заявив, что „надо бы пойти кобылу напоить". На мой упрек, что они скотину жалеют больше, чем людей, один из них ответил при общем одобрении остальных: „Что ж нам жалеть их, людей-то? Людей мы завсегда сделать сможем. А вот кобылу... попробуй-ка сделать кобылу" (**общее оживление в зале**). Вот вам штрих, может быть малозначительный, но очень характерный. Мне кажется, что равнодушное отношение некоторых наших руководителей к людям, к кадрам и не-

умение ценить людей является пережитком того странного отношения людей к людям, которое сказалось в только-что рассказанном эпизоде в далекой Сибири.

Так вот, товарищи, если мы хотим изжить с успехом голод в области людей и добиться того, чтобы наша страна имела достаточное количество кадров, способных двигать вперед технику и пустить ее в действие, — мы должны прежде всего научиться ценить людей, ценить кадры, ценить каждого работника, способного принести пользу нашему общему делу. Надо, наконец, понять, что из всех ценных капиталов, имеющихся в мире, самым ценным и самым решающим капиталом являются люди, кадры. Надо понять, что при наших нынешних условиях „кадры решают все". Будут у нас хорошие и многочисленные кадры в промышленности, в сельском хозяйстве, на транспорте, в армии, — наша страна будет непобедима. Не будет у нас таких кадров — будем хромать на обе ноги.

Заканчивая речь, разрешите провозгласить тост за здоровье и преуспеяние наших академиков-выпускников по Красной армии! Желаю им успеха в деле организации и руководства обороной нашей страны!

Товарищи! Вы окончили высшую школу и получили там первую закалку, но школа — это только подготовительная ступень. Настоящая закалка кадров получается на живой работе, вне школы, на борьбе с трудностями, на преодолении трудностей. Помните, товарищи, что только те кадры хороши, которые не боятся трудностей, которые не прячутся от трудностей, а наоборот — идут навстречу трудностям для того, чтобы преодолеть и ликвидировать их. Только в борьбе с трудностями куются настоящие кадры. А если наша армия будет иметь в достаточном количестве настоящие закаленные кадры, она будет непобедима.

За ваше здоровье, товарищи! (**бурные аплодисменты всего зала. Все встают и громкими возгласами „ура" приветствуют товарища Сталина**).

Зори Парижа

Г. РОШАЛЬ и В. ШАХОВСКОЙ

Весна в мундире федерата
Качает солнце на ветру...

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

В туманной дымке плывет зыблющийся Париж.

Париж. Несутся тучи. Звучит мелодия...

Редут. Часовой с шаспо. Красный флаг. Мелодия гаснет. Тишина. ЗТМ.

Из ЗТМ. Грубые солдатские годильоты на каменном полу.

На спинке поломанного кресла мундир национального гвардейца и домотканные женские чулки.

На ручке кресла небрежно брошенная юбка, к ней прислонилось шаспо. Слышна утренняя перекличка птиц. Процокали копыта по каменной мостовой.

Из-под одеяла показались руки только что проснувшейся женщины.

Катрина Миляр приподнялась, села, потянулась и взглянула наверх.

Она белокура, у нее крупные черты, на ее лице улыбка. Она смотрит вверх...

Над нею вместо потолка зияющая брешь и рядом, в проломе стены, вершины деревьев и небо...

Птица, присевшая на край пролома, вспорхнула...

Катрина быстро вскочила с кровати...

У полуразрушенного умывальника весело окатила голову водой...

Выплеснула воду в брешь...

Сбросила годильоты, достала из-под кровати изящные женские сапожки...

...и, надевая их, взглянула на развернутый лист газеты от 5 апреля 1871 года.

На газетном листе портрет бородатого командира федератов, внизу надпись: «Выбранный командиром гвардейцев австриец Карл Штайпер организует батальон иностранцев в легионе Домбровского. На завтра назначена встреча в кафе «Барбару».

Катрина бережно свернула газету, опустила в карман мундира... На цыпочках, стараясь не шуметь, спустилась по каменной лестнице вниз...

...в большую комнату, где на столах, на полу, на скамьях, на вязанках соломы спят федераты...

Она осторожно прошла между ними, переступая через спящих, прошла мимо старенького биллиарда, мимо перекошенной буфетной стойки... Вышла Катрина на улицу...

Над домом изрешетенная пулями вывеска — «Комнаты с мебелью и пансионом мадам Воке». Над вывеской красный флаг.

Идет Катрина мимо редута, кричит часовому:

— *До завтра, Анри... Сегодня я отдыхаю!.. Сегодняшний день я отдаю Парижу... До завтра!*

Весело шагает Катрина вдоль улицы Нейи.

Играет горнист — один, другой, третий.

Широкая дорога в Париж. Идет Катрина Миляр.

Солнце, птицы, едва слышна маршеобразная песня Катрины.

Широкий шаг, высоко вскинутая голова, копна белокурых волос.

Легкая утренняя пыль... Далекий гул начавшейся канонады.

Идет Катрина, обгоняя путника с дорожным мешком на спине и свертком в руках.

Идет Катрина, распевая свою песню.

Пушечный выстрел, пронзительный свист снаряда...

Катрина бросилась на землю.

Снаряд попал в весеннюю лужицу.

Взрыв...

Брызги...

Тишина...

Поднялась Катрина, стряхнула с себя землю, поправила шляпу, взглянула вниз, на свои блестящие праздничные сапожки, — они в грязи.

Зло выругалась Катрина:

— *Версальские канальи!..*

Нагнулась и ожесточенно начала вытирать подолом юбки новые ботинки...

За кадром смех. Подняла голову Катрина...

По ту сторону воронки смотрит на нее и смеется высокий смуглый, красивый па-

рень, только что поднявшийся с земли. Он собирает свой рассыпавшийся сверток, листки и рисунки.

Выпрямилась Катрина, насторожилась.

Весело сказал парень, мотнув головой в сторону воронки от взрыва:

— *На полшага от ваших белокурых волос, мадемуазель...*

Усмехнулась Катрина:

— *И от твоих на полшага, черномазый...*

Цокот копыт. По дороге мчится карета. Звеня стеклами, карета обогнула воронку и стремительно пронеслась по направлению к Парижу.

Катрина поправила шляпу и, не взглянув на парня, пошла.

Парень нагнал Катрину и, идя рядом, стараясь попасть в ногу, улыбаясь, попытался завязать разговор:

— *Не правда ли, в карете не испачкаешь обуви и не истопчешь подметок?.. А я вот из Версаля пешком...*

Подозрительно оглядела его Катрина и резко остановилась:

— *Так ты из Версаля, молодчик?..*

Парень посмотрел на Катрину, подмигнул, спокойно пошел вперед и в полоборота бросил:

— *Я пробирался через Версаль, мадемуазель... Я из Лиона — башмачник...*

Догнала его Катрина, спросила задорно:

— *Неужели тебе мало ног в Лионе, что ты идешь обувать их в Париж?*

Развел руками парень, пожал плечами:

— *Ну какие могут быть ноги в Лионе...*

Я иду на фабрику Вессе...

многозначительно закончил:

— *Делать годильоты...*

Взяв его под руку, спросила Катрина:

— *Тебе на фабрику Вессе? Нам по дороге, гражданин... как тебя зовут?*

— *Эжен Горро,*

ответил парень.

— *А тебя?*

— *Катрина Миляр...*

Дорога в Париж. Идут Катрина и Эжен, звучит маршеобразная песня.

Идут Катрина и Эжен. Они обгоняют вереницу ручных тележек, нагруженных скудным скарбом: тюфяки, подушки, олеографии, стулья.

Ослик тащит тележку, на которой высится перекошенный старый верстак. За телегой идет с пустой клеткой в руках, опираясь о палку, старик-столяр.

Толстая женщина толкает нагруженную узлами тележку, на которой сидит трое малых ребят. Двое постарше идут рядом с ней, помогая везти.

Впереди, прямая и решительная, идет Луиза. Рядом с нею мальчонка лет двенадцати, в руках его глобус, к которому приделан на тонкой шее клюв и два хлопающих крыла. Он дергает время от времени нитку, хлопают крылья глобуса-птицы.

Катрина и Эжен поравнялись с Луизой и мальчиком. Эжен наклонился и одним движением посадил парня к себе на плечо.

— *Ты куда ведешь их?*

спросила Луизу Катрина.

— *В Париж... в квартиры богачей.*

И, обернувшись назад, кричит Луиза:

— *Эй, вы, не спотыкайтесь, граждане, шире шаг, матушка Пишо!*

— *Шире шаг, а может быть мне надоело толкать тележку?*

ворчит Пишо и продолжает:

— *Коммуна постановила нас переселить, предоставив нам лошадей...*

Тот, у кого нет ничего за душой и тот, кто

— *Ну, не сердись, толстуха, тебе полезно сбавить жирок...*

смеется старик.

— *Транспорт нужен для более серьезных вещей...*

Звучит маршеобразная песня. В нее врывается громкий говор взволнованной толпы.

Улица перед домом с тяжелой вывеской «Фабрика годильотов господина Вессе» запружена народом...

...Мужчины в рабочих блузах, женщины, старики...

Ворота фабрики защищает от напора рабочих квадратный буржуа в старомодном цилиндре. Он старается перекричать гул толпы:

— *Я жду распоряжений брата... Фабрика ему принадлежит. Я не могу открыть без разрешения хозяина...*

Из толпы выделился высокий рабочий с длинной седой бородой и сказал насмешливо и внушительно:

— *Брат ваш сбежал?*

— *Сбежал...*

имеет собственность (современный рисунок)

— *В Версаль?*

— *В Версаль...*

— *Фабрика брошена?*

— *Брошена...*

— *Отдайте ключи, отойдите в сторонку. Не стойте, как апостол Петр..*

Хохот в толпе:

— *Старик Миляр говорит, как в церкви...*

— *Снимите цилиндр, господин Вессе...*

Снова хохот и чей-то возглас:

— *Вот эта проповедь нам по душе... Сообщите о ней вашему брату в Версаль.*

Вессе горячо:

— *Но он офицер. Он дрался с немцами, он защищал нашу прекрасную Францию.*

Первый голос: *И поставлял ей гнилые сапоги...*

Второй голос: *Коммуна ему подпилила клыки.*

Третий голос: *Запретила штрафы, он и смылся.* — *Теперь он вместе с Тьером лижет сапог немцу Бисмарку..*

С прорвавшейся яростью на фальцете кричит Вессе:

— *Вы войдете только через мой труп...*

И, задыхаясь, он машет цилиндром..

Громче хохот.

Катрина и Эжен подошли к толпе и с любопытством заглядывают через спины.

Особенно громко смеется высокий, бородатый гвардеец с колоссальной трубкой во рту — Карл Штайпер (портрет его мы видели в газете).

Он спокойно раздвигает толпу, подходит вплотную к гражданину Вессе, подымает его как вещь, и отстраняет от ворот.

С ярко выраженным немецким акцентом обращается к нему:

— *Господин Вессе, повольте ключи, именем коммуны.*

Вессе спрятал руки в карманы и не отдает ключей.

Тогда Карл Штайпер вынул трубку изо рта, сплюнул длинным плевком, раскачнулся...

...и вышиб плечом ворота.

Пауза.

Всеобщее удивление...

...и потом буря восторга, аплодисменты, крики.

Восхищение на лице Эжена:

— *Ну и силища — Самсон!..*

— *Это Карл Штайпер...*

с гордостью сказала Катрина и, оставив Эжена, стала пробираться к воротам.

Тьер и Фавр заколачивают крышку гроба, из которого тщетно собирается выбраться республика (с современной карикатуры)

Мимо Вессе рабочие проходят на фабрику.

Старик Миляр протянул руку Штайперу:

— *Филипп Миляр с удовольствием пожмет вашу широкую руку, литейщик Штайпер...*

Смеясь, потрясает руку старика Штайпер.

Катрина подошла сзади к Миляру, положила ему руку на плечо:

— *Узнаешь, отец?..*

Обернулся Миляр, заулыбался. Разглядывая Катрину с ног до головы, расправил усы:

— *А ты будто родилась в мундире...*

сказал он, обнимая дочь и целуя ее.

Катрина погладила его волосы и, бережно снимая очки, укоризненно сказала:

— *Ведь ты у меня, отец, молодой... Не правда ли, Штайпер?..*

Засмеялся Штайпер. Приятно смущен старик. Еще раз целует отца Катрина.

— *Прощай, отец...*

Гладит ее волосы Миляр. В голосе его грусть:

— *Уже уходишь?..*

— *Некогда. Нас ждут в кафе «Барбару»...*

говорит Катрина. Она берет под руку Штайпера. Штайпер машет кепи.

Они уходят.

Проходя мимо Эжена, Катрина бросила ему:

— *Прощай, черномазый...*

Долгим взглядом провожает Эжен уходящую Катрину.

Смотрит вслед дочери Миляр, надевая очки.

Катрина и Штайпер скрываются за углом. Эжен вздохнул и подошел к старику Миляру:

— *Я башмачник из Лиона...*

сказал он, поправляя мешок и сверток.

— *Я шел на фабрику к Вессе...*

Он взглянул в сторону Вессе и презрительно махнул рукой:

— *Нет ли у вас для меня работы?..*

Миляр вскинул глаза и посмотрел поверх очков:

— *А для чего тебе понадобился Париж, сынок?..*

Подмигнул Эжен:

— *Я слышал, что в Париже десять башмачников заседает в ратуше...*

Миляр засмеялся и разгладил бороду:

— *Верно. Заседают... Там и мой сын, Этьен...*

Старик хитро поглядел на Эжена и похлопал его по плечу:

— *Вот я и говорю, — старики и женщины сами справятся с годильотами, а я бы на твоем месте...*

...и он многозначительно щелкнул пальцами, повернулся, засвистел и хозяйским шагом направился на фабрику, оставив удивленного Эжена.

Эжен посмотрел вслед Миляру, подумал, также щелкнул пальцами и пошел в ту сторону, куда ушла Катрина.

Навстречу ему по переулку едет знакомая нам карета.

Карета остановилась около Вессе, который задумчиво, механически гладит свой высокий цилиндр.

Кучер соскочил с козел и сказал, передавая письмо Вессе:

— *От вашего брата.*

Вессе взял письмо, надел цилиндр, оглянулся и разорвал конверт.

Карета тронулась.

Шагает Эжен, напевая мелодию Катрины и все время повторяя одно и то же:

— *Кафе «Барбару»... Кафе «Барбару»... Кафе «Барбару»...*

У небольшой лавочки, напротив фабрики, под вывеской «Зеленщик Фраппо» стоит нескладный, длинный человек в форме национального гвардейца и грызет морковку. К нему подошел Вессе:

— *Мой брат вам кланяется... А вы все еще носите эту форму?..*

Вессе потрогал позументы на мундире национального гвардейца:

— *Мне стыдно за вас... Вы все еще за коммуну, господин Фраппо?*

Угрюмо ответил Фраппо, жуя морковку:

— *Они отсрочили мои долги, они освободили меня от квартирной платы, они не мешают мне торговать...*

Тогда Вессе приблизил губы к уху Фраппо:

— *Вы дурак, господин Фраппо. Начался грабеж и он не прекратится.. Сегодня Вессе, завтра Фраппо... Послушайте, что пишет мой брат. Он сегодня в Париже, он хочет повидаться с вами, господин Фраппо.*

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

Площадь Бастилии. На узкой площадке вертится клоун, время от времени ударяя в длинный пестрый барабан. Кружится карусель. Ярмарочная сутолока. Тут же на площади большое кафе — кафе «Барбару». Оно переполнено народом. Шум, говор, смех...

Катрина и Штайпер проходят среди столиков.

Группа федератов в гуще толпы приветствует их.

Молодой парень, почти мальчик (это Луи), вскочил на стол и, размахивая руками, кричит:

— *Катрина Миляр... Нашей Катрине Миляр дорогу... Дорогу Штайперу... Штайперу дорогу...*

Крепкий старик говорит, обнимая Штайпера:

— *Я ненавижу галуны и нашивки, дружище Штайпер...*

и он налил в стакан вина.

...Но я горжусь тем, что мы украсили твой мундир этим золотым блеском...

Штейпер поднял стакан, выпил его и, весело наливая второй, сказал:

— *Если нужно для коммуны, можно носить и золото...*

Площадь Бастилии. Вертится карусель.

На телеге раненый федерат и группа женщин под знаменем с фригийским колпаком, ударяя в барабан, кричит:

— *Жертвуйте рубашки... Жертвуйте простыни... Жертвуйте белье в пользу раненых...*

Протискиваясь сквозь толпу, к кафе «Барбару» пробирается Эжен.

Он смотрит в кафе.

Спины, головы, шляпы, газеты, мелькающие гарсоны, табачный дым — не разглядеть Катрины и Штайпера.

«Святое семейство» (по Мурильо). Бегство в... Версаль. Тьер и Фавр спасаются в Версаль из Парижа, охваченного восстанием (с современной карикатуры)

Рядом с Эженом остановился увешанный атрибутами своего ремесла бродящий фокусник с большим мохнатым псом на веревке.

Эжен неловко спросил:

— *Это кафе «Барбару»?*

Фокусник удивленно оглядел его. Эжен поспешно об'ясиил:

— *Я в первый раз в Париже.*

— *Провинция...*

протянул фокусник.

— *Откуда?*

— *Из Лиона.*

— *Люблю лионцев. Землячки... Со мною ты не пропадешь в Париже. Войдем, дружок.*

Он свистнул собаку.

Итак, неожиданно для самого себя, Эжен оказался в кафе вместе с ярмарочным лицедеем, который сунул ему в руку веревку от собаки, в другую — две шпаги и начал свое представление.

Капет (собака) зазвенела своим звонким ошейником, и фокусник, сыпя прибаутками, стал демонстрировать свой незатейливый репертуар.

Катрина, Штайпер и сидевшие с ними (здесь несколько запоминающихся лиц — широкое и красивое лицо итальянца, умное и значительное лицо старика, молодое восторженное лицо Луи) обернулись, смотрят.

Эжен несколько растерян, но фокусник не дает ему опомниться и с великолепной стремительностью обрабатывает его.

Он вытаскивает из кармана Эжена никогда там не бывших голубей.

Он выпускает их.

Они садятся на спину Капета.

Катрина смеется. Она смотрит на спутника шарлатана...

...из уха которого в этот момент фокусник вытягивает длинную ленту.

Задорно кричит Катрина:

— *Так вот как ты делаешь годильоты, лионец?..*

Эжен взглянул на Катрину, узнал ее и в конец потерялся.

Из уха его тянется бесконечная мишурная лента.

Смеется публика.

Эжен нахмурился, отбросил руку фокусника, швырнул ему шпаги и, вспугнув голубей, шумно уселся за столиком, из-за которого поднялся и брезгливо унес свое кофе к другому столу узенький аккуратный человек.

Раз'яренный фокусник готов затеять скандал.

Но к нему спокойно подходит Катрина, поднимает шпаги и весело говорит:

— *Ну, колдуй дальше, я тебе помогу...*

Фокусник взял шпаги и в напыщенно балаганном тоне произнес:

— *Я вам очень благодарен, гражданка. Вы проявили истинное понимание искусства, свойственное только парижанам.*

И обратился к публике торжественно и с пафосом:

— *Мадам и месье, коронный номер...*

Он вытащил шпагу из ножен...

— *Убедитесь сами, настоящая сталь...*

Он передал шпагу Катрине.

— *Остра, как бритва...*

Он растянул материю. Катрина подняла шпагу и одним взмахом рассекла материю пополам.

Фокусник стал в позицию и под непрерывную дробь капетовых бубенцов начал проталкивать шпагу в глотку.

Катрина отошла и оперлась о столик, за которым Эжен.

Публика кафе притихла, следит за фокусом.

Но шпага не лезет в глотку фокусника, очевидно механизм испорчен и фокус явно не удается. За кадром хохот.

Штайпер громыхает:

— *Шпага застряла в твоей глотке, мой друг, как коммуна в глотке Тьера...*

И сам первый засмеялся своей остроте.

Непритязательная острота вызвала восторг, и поощренный Штайпер подошел к фокуснику:

— *Твой фокус вышел из моды. Мне стыдно за тебя перед такой публикой... Я покажу кое-что поновее...*

Он сделал несколько странных движений, как бы плавая в воздухе.

Кафе замерло, еле сдерживая смех.

Шопотом произнес Штайпер:

— *Прислушайтесь, граждане...*

В наступившей тишине явственно прозвучали раскаты далеких пушечных залпов.

Тогда неожиданно громко и сильно закончил Штайпер:

— *Я угадыватель чужих мыслей. Я знаю, о чем вы все думаете... Вы думаете о том, почему мы выпустили из Парижа карлика Тьера, когда он был в наших руках... Вы думаете о том, когда же, наконец, мы ответим Версалю тыквой на тыкву, арбузом на арбуз, яблоком на яблоко...*

В восторге кричит Катрина:

— *Правильно, Штайпер!..*

Штайпер оглянулся на нее, сделал стремительный выпад и, указывая пальцем на Катрину, обратился ко всем:

— *Я знаю, о чем она думает. Катрина хочет напомнить нам о восемнадцатом марта, когда Париж не прятал кулаки в карманы...*

— *Место Катрине!*

кричит Луи.

— *Дорогу Катрине Миляр!*

подхватывает несколько человек.

— *Она споет нам о восемнадцатом марта...*

Катрина Миляр прошла к эстраде.

Все пространство около столиков заняли федераты, студенты и богема.

Эжен вытянулся вперед. Он с чрезвычайным напряжением вглядывается в Катрину.

Катрина сняла свою полукруглую шляпу, отбросила ее и начала петь...

Зазвучал ее голос, необработанный и сильный. Ее лицо преобразилось, черты стали жестче и значительнее.

Эжен лихорадочно перебрал в свертке листки бумаги, расправил на столе лист, взял уголь...

Не отрывая глаз от Катрины, начал набрасывать ее контур.

Поет Катрина, и рядом с ней возникают образы восемнадцатого марта.

Вырастают высоты Монмартра. Линейные войска вывозят пушки. Женщины ринулись на защиту орудий. Войска готовы стрелять. Офицер приготовился отдать приказ. Но какой-то юнец — это Луи — выбегает вперед; он становится перед дулами орудий, щелч-

ком откидывает кепи на затылок и говорит пожилому солдату (звучит песня):

— *Мы купили эти пушки, старик, чтобы прусские свиньи не подрыли Монмартр, император-мазурик не вернулся в Париж. Неужели ты будешь стрелять, мой отец?.. Неужели ты спустишь курок, мой отец?..*

Пожилой солдат, чуть усмехаясь, опустил ружье, поправил пояс мундира и сказал себе в усы:

— *Ну как тут стрелять, французы?..*

В бешенстве стреляет офицер — падает старый солдат.

Поет Катрина...

Лежит на земле пехотинец. Ринулась толпа на офицера...

Поет Катрина.

Эжен рисует ее широким штрихом. Он рисует ее на холме Монмартра. Ноги широко расставлены, голова закинута, на голове лавровый венок победы.

Но лицо ему все время не удается. Он стирает, рисует снова, снова стирает.

Столик Эжена окружила группа любопытных. Среди них широкоплечий человек в бархатной блузе художника (Рише).

Эжен приходит в себя от громких аплодисментов и всеми подхваченного последнего куплета песни.

Он спешит закончить лицо Катрины.

Широкоплечий художник спокойно берет у ошарашенного Эжена рисунок, критически его разглядывает и громко кричит Катрине, показывая ей рисунок:

— *Погляди, Катрина, как тебя разукрасил этот молодчик...*

Смеются в толпе:

— *Ай да Катрина...*

— *Мне бы такую...*

— *А ты помолись...*

Катрина, Штайпер, Луи, федераты сгруппировались у столика Эжена.

Штайпер искоса взглянул на рисунок:

— *Это не женщина — это триумфальная арка...*

Катрина взяла рисунок в руки и не то с благодарностью, не то иронически сказала Эжену:

— *Это не я. Это двадцать Катрин сразу... И потом, дорогой мой Эжен, к чему мне этот суп на голове, эти лавровые рога?.. Смеяться будут...*

Фыркнул Луи.

Эжен порывисто выхватил рисунок из рук Катрины и резким движением разорвал его на несколько частей.

— *Что поделать? Дратва и шило — плохая академия, мадемуазель...*

Художник Риже с силой хлопнул его по спине:

— *Ну и дурак... Художник, а дурак... Твоя Катрина из мяса и крови и ей-ей, даже в таком преувеличенном виде она лучше всех кислосладких мадонн и классической дребедени...*

Узенький и аккуратненький человек взвизгнул:

— *Смелее, нос кверху, молодой человек... Они еще потащат в Люксембургский музей твою бельвильскую девку...*

— *Кто тут девка?*

обернулся стремительно Эжен.

— *Что ты сказал?..*

— *То, что думал...*

— *А что ты думал, бритая гадина...*

— *Что из тебя — такой же художник, как из ваших булочников и сапожников генералы и министры...*

Вспылив, Эжен бросился и сильным ударом отшвырнул человека к группе федератов.

Слетела шляпа с узенького лица.

Обозначился явственно пятачок тонзуры.

Громкие возгласы:

— *Поп... Шпион... Лисица...*

Эжен готов еще раз ринуться в драку, но Катрина удерживает его.

Печати Парижской Коммуны

— *Жаль кулаков, дурачок...*

Тащат за шиворот человека.

— *Кто ты такой?*

спрашивает Штайпер.

— *Это дело мое и господа бога...*

Поволокли попа:

—*В префектуру его...*

— *К Рито...*

Вместе с толпой двинулся и художник, унося драгоценный сверток с рисунками Эжена.

Оторопел Эжен:

— *Мои рисунки...*

Засмеялся художник:

— *Пойдем в префектуру. Там разберутся и в таких документах...*

Эжен последовал за ним. Катрина бросилась за своей шляпой.

Катрину окружили федераты Штайпера. Они протягивают ей бокалы и каждый из них на своем языке — итальянском, голландском, немецком — обращается к ней:

— *Выпей со мной,*

говорит один.

— *Дайте мне шляпу,*

отвечает Катрина.

— *Выпей со мной,*

говорит другой.

— *Дайте мне шляпу,*

повторяет Катрина.

— *Выпей со мной!*

кричит третий, протягивая бокал.

— *А от шляпы вот что осталось...*— выкрикивает несколько голосов сразу, показывая остатки разорванной в клочки шляпы, куски которой каждый прячет как память о сегодняшнем дне.

Катрина рассмеялась, сняла с первого павшегося федерата кепи, надела на себя и с вогласом:

— *Ну, мы еще посчитаемся!..*

направилась к выходу.

Луи поднял с полу куски разорванного рисунка. Катрина увидела Луи с кусками рисунка и протянула руку. Луи нехотя, медленно отдал ей рисунок.

Катрина взяла, пошла. У двери ее нагнал оклик Штайпера:

— *Ты уходишь, Катрина, а мы еще не решили, как назвать наш батальон...*

Катрина, уходя:

— *Назовите его батальон имени восемнадцатого марта.*

Штайпер смотрит вслед Катрине, с улыбкой обращаясь к старику итальянцу и Луи, мягко произносит:

— *Хороший город Париж...*

В углу кафе, за столиком — Фраппо, Вессе и незнакомый человек в цилиндре. У него птичье лицо, длинная шея и слезящиеся глаза.

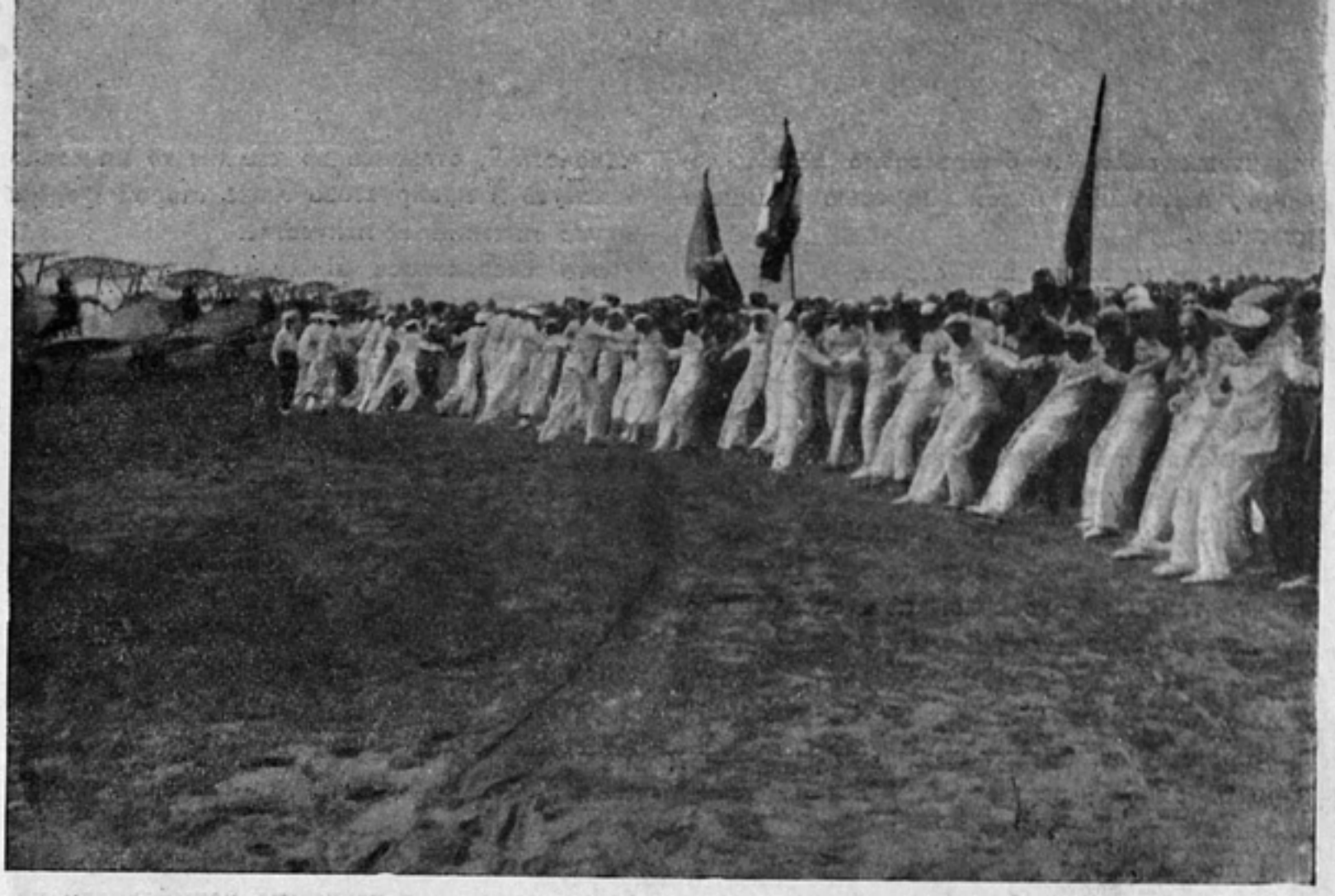
Он говорит, обращаясь к Фраппо:

— *Вы видели этих французов, Фраппо? Их свобода — это тюрьма... Они наденут намордник на Францию. А с нами весь честный мир, с нами Бисмарк, с нами бог, с нами, наконец, деньги. Мы всегда договоримся, гражданин Фраппо.*

Фраппо угрюм. Но вот он молча протягивает руку, спокойно жмет его руку человек в цилиндре:

— *Итак, сегодня ночью, господин Фраппо...*

(Продолжение следует).



Праздник. Кадр из фильма режиссера Ю. Райзмана «Летчики». Оператор Л. Косматов, производство Мосфильм

Торжество лирики

Д. МАРЬЯН

Это было очень давно. Карл Иванович Лерхе — полковник захолустного заброшенного 134-го Керчь-Еникальского пехотного полка — маленький, щупленький, всегда пьяненький человечек, вызывал к себе полкового барабанщика Иосифа Когана. Глотая подступавшие к горлу пьяные слезы, шепелявый полковник просительно и, как ему казалось, ласково говорил барабанщику:

— Иоська, жиденок, шиграй мне что-нибудь меланхоличешкое...

Иосиф Коган, хрупкий, замученный солдатчиной, туберкулезный юноша, поднимал дрожащими пальцами ненавистные барабанные палочки и обреченно вскидывал свои огромные тоскующие глаза на склоненную грязную лысину полковника. Карл Иванович наливал себе полный стакан водки и, жалостливо оглядываясь на свою заштатную, прокуренную жизнь, слушал музыку Иосифа Когана и ждал сладкого мига, когда горькие слезы обиды наполнят его давно потухшие серенькие глазки.

Но, несмотря на все мучительные старания Иосифа Когана, равнодушная кожа его барабана ничем не отзывалась, кроме привычной солдатской дроби.

— Не то, не то, жидовская морда! — кричал Карл Иванович, и оглушал Иосифа Когана своим страшным, известным всему полку, ударом по лицу.

— Шукин шын, шволочь! — взвизгивал Карл Иванович и бил барабанщика в другую скулу. Иосиф Коган стоял безмолвно, опустив руки по швам. Струйки крови стекали из его носа и торопливыми каплями падали на гулкую кожу барабана.

Полковник плакал. Крупные капли слез скоплялись на кончике его сморщенного носика и, отрываясь, падали в стакан с водкой. Он движением руки отпускал барабанщика и жадными, крупными глотками выпивал свою горькую смесь.

Такова была лирика Карла Ивановича Лерхе, полковника 134-го Керчь-Еникальского пехотного полка.

Потом была лирика изящно умирающей дворянской интеллигенции. Размашистый предприниматель нарождающегося капитализма грубо врывался в ароматный мир

вишневых садов и безжалостно валил деревья, осыпанные белой грустью раннего цветения.

В тоске и тошнотном страхе, в грязи и трупном зловонии окопов империалистической войны, навязанной народам мира, рождалась новая лирика. Она питала и продолжает еще питать пацифистские и гуманистические томления интеллигентского искусства буржуазного мира.

Позднее мы очень хорошо познакомились с лирикой белого офицера Дроздовского полка, танкиста, который под сладчайшие стихи Бальмонта, страшными слепыми гусеницами своей машины вдавливал в соленую землю перекопских позиций мертвые тела красноармейцев, пришедших на свою последнюю баррикаду, последнюю в первом цикле пролетарских революций.

И позже, когда отзвучала «гражданская», когда созрела потребность в образном отображении нашей замечательной эпохи, вновь пришла лирика и робко стала у порога нашего советского искусства. И немудрено, что в грохоте пустозвонных литфронтовских барабанов, в атмосфере рапповского унылого дидактического долбежа грубым пинком отбросили лирику далеко назад. Ее изгнали как *некую классовую принадлежность*, как мироощущение, сопутствующее умирающим классам.

Лирика — это «сентиментальность»; малейшее углубление характера — это «мистика» и т. д. и т. п. *Идея — крупным планом, человек — дальним планом.* Человек — представитель идеи. Понадобились годы тяжелых неудач, понадобилось внимание партии и животворящее постановление ЦК от 23 апреля, чтобы под широкими сводами социалистического реализма, провозглашенного товарищем Сталиным, нашлось место и «презренной» лирике. После этого было много лирических вылазок и разведок в нашей кинематографии. Среди больших неудач были и небольшие удачи, но нигде до сих пор не было с такой законченностью, зрелостью, с таким стилевым единством утверждено художественное произведение оптимистической лирики, как в картине А. Мачерета и Ю. Райзмана «Летчики». Новая лирика на новой классовой почве расцвела пышным цветом в нашей стране. Ее звучание в жизни сумел хорошо уловить в своем сценарии А. Мачерет и прекрасно оформить в картине Ю. Райзман.

Сейчас меня не интересует проблема жанра. Что такое «Летчики»? Лирическая драма или лирическая комедия? Мы до сих усиленно пользуемся устаревшей жанровой терминологией, стараясь во что бы то ни стало втиснуть в прокрустово ложе старой формы новые явления в искусстве.

Это бесполезное занятие: одна хорошая картина, отражающая яркую индивидуальность художника, разбивает вдребезги жанровые каноны. Ибо наше искусство — искусство революции. Важно то, что Райзман *лирически воспринимает действительность*. Почему Райзман лирически воспринимает действительность? Потому что он за грохотом, за блеском и шумом героического материала умеет уловить тонкое лирическое звучание чувств своих героев. Мы живем в героическую эпоху — это общеизвестно. Материал, к которому обращается искусство во многих областях нашей жизни, — есть героический материал. Можно видеть героику наших дней, можно чувствовать замечательную музыку движения огромных масс, но чрезвычайно ценно для искусства нашей эпохи по-настоящему увидеть проблему человека и выдвинуть ее на первый план.

Вспомните эпизод полета Беляева и Хрущева, когда они разругались в воздухе. Удалой Беляев треплет в замечательных мертвых петлях старого «воздушного волка» Хрущева. Ревут моторы, опрокидывается земля, стремительны взлеты и падения самолета, захватывает дух улыбка Беляева в полете, но Райзман сумел, мягко отодвинув на второй план волнующую героику полета, показать и приблизить к зрителю лирическое звучание человеческих отношений этих двух друзей.

Вся картина проникнута таким отношением к материалу. Райзман разыскивает лирику в глубинах своего материала и раскрывает ее на уровне высокого оптимизма. Здесь необходимо вспомнить о другом кинематографическом явлении наших дней.

Одновременно с «Летчиками» вышла ленинградская картина «Горячие денечки». Как и «Летчики», она берет будни нашей военной работы. Здесь самолеты, там танки. В обеих картинах — молодые советские командиры. В обеих картинах — молодая любовь. В них много общих исходных точек. В сущности в них один драматургический плацдарм. Но огромная пропасть лежит между этими двумя картинами. Они — в совершенно разных художественных атмосферах. Если в картине Райзмана его лирика, его оптимизм никогда не переходят в слащавость, то в «Горячих денечках» порой вы утопаете в невыносимой слащавости, вы не верите ни этому оптимизму, ни этим героям.

Я сравниваю эти две картины потому, что очень трудно делать ленты на материа-

ле сегодняшнего дня, в особенности на военном материале. Тем более высоки должны быть требования к художественному уровню таких произведений.

Не Райзман и его герои улыбаются в картине, а всегда, где этого художник хочет, улыбается зритель. В «Летчиках» вы чувствуете, как подошли сценарист и режиссер к восприятию нашей действительности, действительности трудной, требующей постоянной упорной борьбы, но вместе с тем действительности чрезвычайно радостной. Оптимистическая лирика «Летчиков» органична, она закономерно вытекает из мироощущения художника. Поэтому поражает своей закономерностью основной режиссерский прием, при помощи которого построена вся картина.

Я говорю о так называемом втором плане.

Бежит Беляев по аэродрому, чтобы сообщить Рогачеву о первом полете сконструированной им машины. И пока бежит Беляев, за его спиной перед глазами зрителя проходят длинные ряды сверкающих на солнце самолетов. Долго бежит Беляев и бесконечно тянутся ленты самолетов. Их все больше и больше. От сочетания этого пробега, художественная задача которого никак не связана с показом самолетов, существующих где-то самостоятельно, на втором плане рождается мысль автора, улавливается зрителем и, постепенно приближаясь на первый план, вызывает радостное волнующее ощущение образа нашей страны.

Выше я уже приводил в другой связи эпизод ссоры в воздухе двух друзей. Здесь на первом плане бешеное, увлекательное движение самолета, захватывающие фигуры высшего пилотажа, но со второго плана, сквозь героику полета явственно проступает лирическое звучание человеческих отношений, и именно эта эмоция остается господствующей в сознании зрителя.

Галя Быстрова упрекает своего начальника Рогачева: зачем он носит бородку. «Атавизм», — сказала она. Идут своей чередой сценарные события и, когда уж зритель успел позабыть об этом факте, Рогачев приходит к парикмахеру и просит сбрить бородку. И на вопрос парикмахера об'ясняет: «Атавизм».

От этой переклички слов Быстровой и Рогачева возникает впервые для зрителя тема любви. Как и в предыдущих эпизодах она приходит к нам откуда-то со второго плана, без всякого авторского нажима.

Особенного блеска этот прием достигает в замечательной сцене в больнице. Мы слышим победное звучание множества самолетов. Больной Рогачев вскакивает со своей койки, перебегает из палаты в палату, следит за полетом своего самолета. Он увлекает всех больных, которые могут двигаться. Брошены койки, потеряны на лестнице больничные туфли, мечутся сиделки. Наверху, в солярии больницы, скопились больные и следят за полетом нашей эскадрильи. Торжественный гул моторов все ближе и ближе. Вот появляется летящая тень первого самолета, потом второго, затем целого звена и, наконец, близкое звучание множества моторов, радостные, приветственные крики больных, стремительно пролетающие крылатые тени — все соединяется в единый радостный образ нашей страны.

Режиссер Ю. Райзман

Здесь идея автора, возникающая далеко на втором плане, путем ритмического внутрикадрового нарастания, все ближе и ближе доносит свое волнующее дыхание и, переходя из холодной, рационалистической категории в эмоциональную, всецело овладевает зрительским сознанием и неизменно вызывает бурное реагирование.

Как я уже указал выше, этот основной режиссерский прием непосредственно вытекает из лирического восприятия действительности. Эти два фактора неотделимы, они

Арт. Е. Мельникова в роли учлета Быстровой. Кадр из фильма режиссера Ю. Райзмана «Летчики». Оператор Л. Косматов, производство Мосфильм

взаимно обусловлены. Эти же два фактора в значительной степени определяют индивидуальное творческое лицо режиссера. Есть много хороших картин, но очень мало картин, где бы с такой яркостью определялось авторское лицо. Степень индивидуальной особенности художника такова, что дает возможность и право говорить о его собственной стилистической манере. Это тем более удивительно, что Райзман, в сущности говоря, прячется за спину своего героя, прячется за картину. В этой ленте он никогда не выступает вперед и никогда не говорит: «Смотрите, какой я умный, смотрите, какой у меня замечательный прием».

Какие отличительные свойства сопровождали лучшие картины первого периода нашего расцвета? Режиссер всегда был впереди картины. Он своей мощной фигурой как бы заслонял экран, он делал картину так, что зритель мог видеть только его, только его мысли, только его прием. Я говорю о Довженко, об Эйзенштейне — об этих лучших мастерах нашего кинематографического искусства. Когда мысленно постараешься представить себе блестящий путь талантливейшего Довженко, когда перебираешь в памяти его прекрасные картины, то не можешь вспомнить ни одного образа, кроме замечательного образа самого Довженко — художника, мастера, мыслителя. Он всегда был впереди своей картины, он всегда заслонял ее. То же самое можно сказать и относительно Эйзенштейна. Здесь также встает в памяти замечательный образ мастера, художника и мыслителя, но ни одного образа-характера в его картинах не увидишь за его широкой спиной.

Мне кажется, что проблема образа, проблема характера есть основная и решающая проблема стиля искусства нашей эпохи. Разве не ясно, что Гамлет популярнее Шекспира, Тартюф — популярнее Мольера и Хлестаков популярнее Гоголя. Величайшие художники всегда создавали образы, которые живут из эпохи в эпоху.

Перед нами стоит обязанность — создать героя, создать образ, огромный положительный образ нашей эпохи. Этот образ, как классический образ нашей эпохи, должен жить длительной жизнью, переходя из поколения в поколение. Отсюда проблема отношения режиссера к своему герою. В скрижалях нашего завета должна быть высечена новая заповедь: «Режиссер, люби своего героя больше, чем самого себя».

Ни в сценарии Мачерета, ни в картине Райзмана образы не достигают еще той высоты и того значения (об этом ниже), о которых я говорю. Но Райзман любит своих героев, он прячется за их спины, он их выдвигает на первый план. Отсюда характер его работы с актером. Здесь замечательное стилевое единство, здесь, действительно, монолитная стилевая общность во всей картине не только с оператором, но и с актерами. Вы чувствуете, что все актеры картины одинаково воспринимают полученное ими простое, ясное режиссерское задание. На простоте, на скромности, на благородстве жеста, на поисках предельной кинематографической выразительности кадра построена актерская работа. Актерский коллектив «Летчиков» очень радостное явление в нашей кинематографической жизни. Лучше, чем везде, работает в этой ленте Коваль-Самборский. Актер Чистяков очень хорошо доносит до зрителя интересно задуманный сценаристом образ механика Хрущева, этого своеобразного «воздушного волка». Очень много человеческой теплоты и в его насупленных бровях, в суровых опущенных усах и в удачно найденном слове «ляпсус», применяемом им во всех случаях жизни.

Появление заслуженного артиста Республики Щукина в кинематографе — явление чрезвычайно радостное. Хорошо, что он сразу же пришел с большой удачей.

Большой актер, замечательный актер Щукин в театре и очень хорошо, что он сразу на своем кинематографическом пути встретил такого режиссера, как Райзман. Его не запугали страхами кинематографической алхимии и очень осторожно, тщательно подчиняли его дарование законам кинематографической логики и кадровой выразительности. Он, видимо, без большого труда преодолел начальный период освоения нового мастерства, ибо приходится удивляться, как в новых условиях, снимаясь впервые, он проносит из кадра в кадр на протяжении всей картины задуманный образ, почти ни разу не срываясь. И даже тот эпизод, где Щукин неудачен, только подтверждает высказанную мною мысль. Это, когда в учраспреде ему приходится произнести напыщенные слова, когда его посылают на Дальний Восток: «А солнце там есть? А партия и советская власть там есть?» Вы чувствуете, что настоящий актер Щукин не может произнести этих слов, как и не может сыграть всего этого куска, который по непонятным причинам остался в картине, выпадая своею фальшью из ее общего стиля. Щукину в кинематографе предстоит большая широкая дорога.

Нам нужен актер, на плечи которого можно возложить труднейшую задачу выявления больших характеров, больших идей, соответствующих уровню нашей эпохи.

Нам нужно создать образ мыслящего человека, высокого интеллекта, нового интеллекта, созданного революцией. Эту задачу, я убежден, с успехом будет выполнять умный, талантливый актер Щукин.

Очень приятна задача наряду с таким большим актером говорить о молодой киноактрисе Мельниковой. Она плоть от плоти нашей кинематографии. Она выросла и воспиталась в ее недрах. На ее долю в этой картине выпала чрезвычайно трудная задача. И лишним свидетельством режиссерского мастерства Райзмана является ее успех. Но этот успех является не менее убедительным свидетельством роста всей кинематографии и личного дарования молодой актрисы.

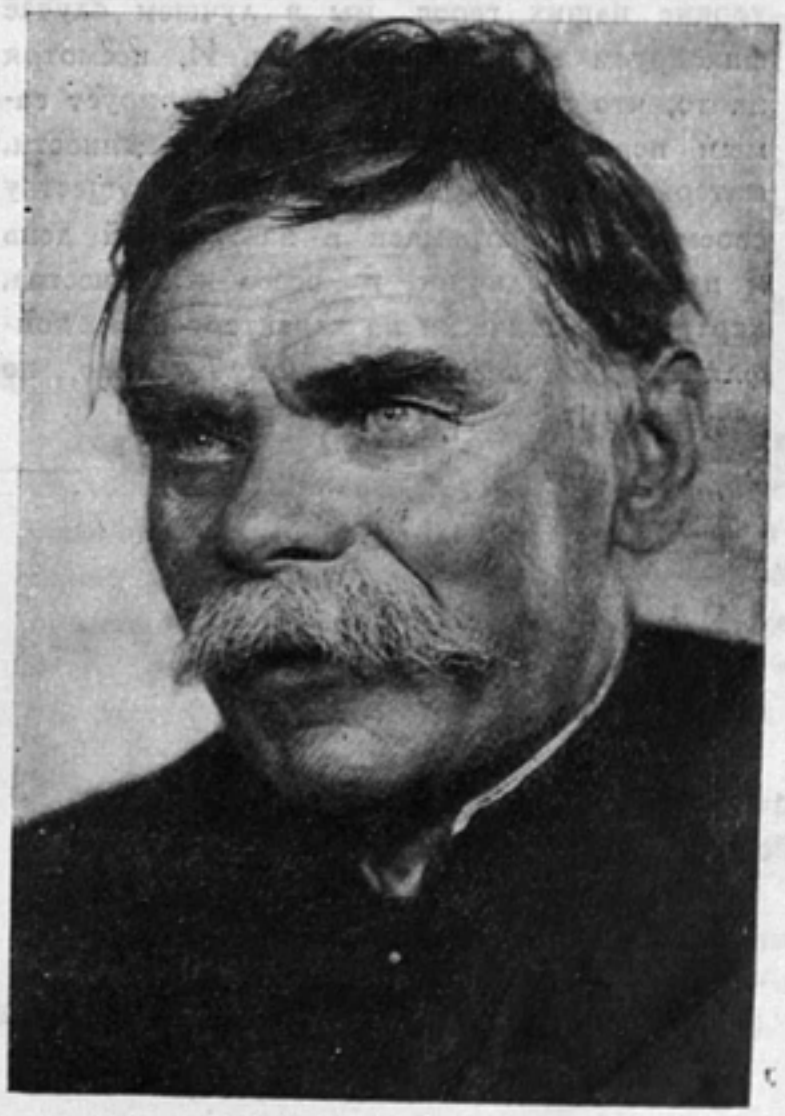
Мельникова отлично справилась с ролью, создала настоящий правдивый образ, несмотря на ряд отдельных дефектов и неудач, которые можно было бы отметить в ее работе. Еще мало у нее выразительных средств, еще досадно огорчает иногда однотонность работы, мало отделаны детали, еще мало развернут актерский темперамент. Тем не менее успех несомненен и залог ее будущего роста совершенно ясен.

Очень трудна была операторская работа в этой картине. Трудна технически в летних с'емках, но особенно трудна в достижении стилевого единства со всей картиной. Очень легко было скатиться в упрощенность и очень трудно было удержаться на уровне той высокой простоты, которая достигнута оператором Косматовым.

Его работа по всей картине проходит под знаком лирического оптимизма, как и работа режиссера. Трудный, неподатливый свет он привел на службу этому ясно осознанному заданию. В его работе человек дан действительно крупным планом: все для актера, все для героя фильма, все для ясного, простого донесения идеи и чувства до зрителя. Никакой погони за ракурсом, за дешевым эффектом, никаких формалистских изысканий. Взамен этого — проникновение светом, характером кадра в самое существо фильма. Можно смело сказать, что операторская работа Косматова находится на таком же уровне мастерства, как и режиссерская работа Райзмана.

Прежде чем подвести итоги анализу картины, необходимо поставить один вопрос, возникающий в связи с картиной. Картина «Летчики» и в сценарной своей части и в

Арт. А. Чистяков в роли бортмеханика в фильме режиссера Ю. Райзмана «Летчики». Оператор Л. Косматов, производство Мосфильм



режиссерской, операторской и актерской работе — принципиальная картина. Она принципиальна не потому, что она ставит принципиальные вопросы, а потому, что эти вопросы возникают сами собой в связи с картиной даже тогда, когда авторы ее этого не предполагают.

На вопрос — пролегают ли пути картины «Летчики» по основному пути развития советского кино — я бы ответил отрицательно. Нет, не пролегают. История буржуазного искусства, в лучших передовых его образцах, проходит под знаком конфликта художника с эпохой. Судьба передового буржуазного художника — это одиночество, непризнание. Мы живем и работаем в замечательное время, когда мы не можем быть в конфликте со своей эпохой. Мы живем единым стремлением, связаны единым миропониманием. В нашей стране революция разбудила все отряды человеческой мысли и насытила их чрезвычайно острым стремлением вперед, в завтрашний день. Нас, искусство, обгоняет техника, оставляет далеко позади себя наука, партийная и общественная мысль так глубоко ворошит пласты новой экономики и сознания народных масс, что мы не можем быть в этих условиях передовыми одиночками, «учителями жизни».

Но на передовых позициях общественной мысли, в ее авангарде, искусство быть обязано. И нужно признать, что даже в лучших произведениях нашего искусства, в образном отражении нашей эпохи, в идейном уровне наших геров, мы в лучшем случае фиксируем пройденные этапы. И, несмотря на то, что картина «Летчики» оперирует самым передовым материалом современности, материалом, который по самому существу своему весь устремлен в завтрашний день и нашей революции и всего человечества, картина тематически по характеру своих конфликтов, по своему идейному уровню, по своему познавательному значению — не находится на уровне своего же материала. Образы героев недостаточно богаты, недостаточно многогранны, недостаточно глубоки. На них нет трепетного, тревожного, неослабевающего революционного ощущения завтрашнего дня.

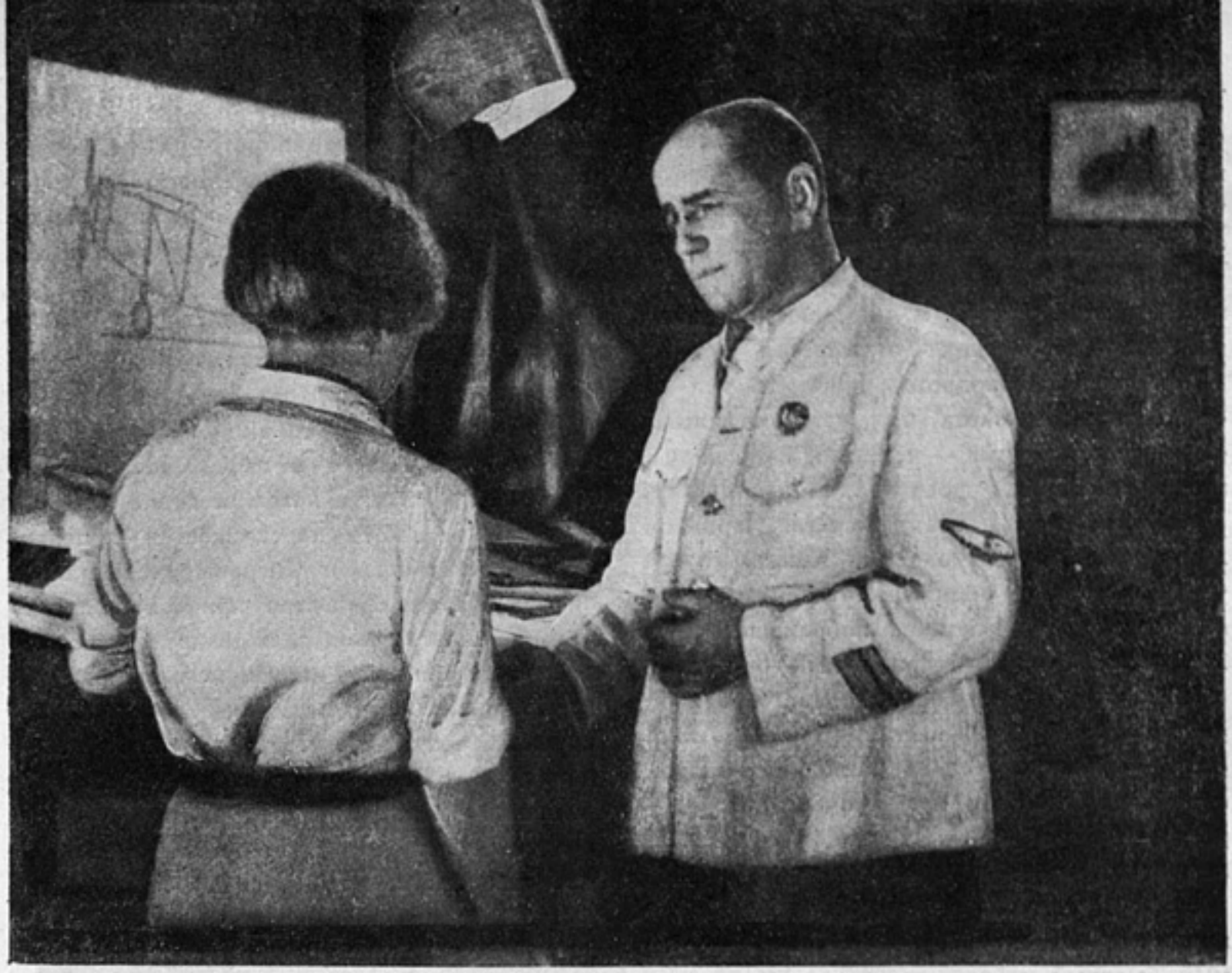
Опасность «комнатности», перевода революции в комнатный план, подстерегает и сценариста и режиссера. Трудно создавать большие полотна, еще труднее создавать большие образы — характеры нашей революции. Но опасно уходить от трудностей, подкрепляя свою слабость неверными теориями. Теории эти еще не оформились. Они пока еще только носятся в воздухе, их трудно точно определить, но их реакционная сущность иногда становится крайне ощутима. Вытравляется специфика, характерность, душа, существо революционного образа в его большом понимании. Взамен этого создаются образы, конфликты с необходимым арсеналом революционных аксессуаров. Будучи внимательно проанализированы, очищенные от революционной фразеологии, эти образы и конфликты вы можете легко, без ущерба для их существа и сюжетной конструкции самого художественного произведения, перенести в другую и несоветскую страну. Это очень серьезная, большая опасность. Не стану утверждать, что она в полной мере присуща разбираемой картине. Но эту опасность должен обязательно учитывать каждый советский художник, который хочет создавать произведения, стоящие на уровне его эпохи.

Тем не менее в ряду последних удач советской кинематографии картина «Летчики» большая своеобразная удача, потому что вся картина, сделанная с большим мастерством, насыщена до предела одним из нужнейших чувств нашего времени — лирическим оптимизмом.

Эпизод прощания на аэродроме. Засл. артист Б. Щукин в роли Рогачева и арт. Е. Мельникова в роли Быстровой. Кадр из фильма режиссера Ю. Райзмана «Летчики». Сценарий А. Мачерета, оператор Л. Косматов, производство Мосфильм

Новоселье. Засл. арт. И. Чувелев и арт. И. Зарубина. Кадр из фильма режиссера засл. деятеля искусств БССР В. Корша «Золотые огни». Сценарий засл. деятеля искусств БССР Б. Бродянского, производство Белгоскино

Засл. арт. Б. Ливанов в роли Пети и арт. Г. Пашкова в роли Вали. Кадр из фильма режиссера А. Малерета «Частная жизнь Петра Виноградова». Сценарий Л. Славина, оператор Е. Славинский, производство Мосфильм



В кабинете начальника школы. Засл. арт. Б. Щукин в роли Рогачева и арт. Е. Мельникова в роли Быстровой. Кадр из фильма режиссера Ю. Райзмана «Летчики». Оператор Л. Косматов, производство Мосфильм

Полет в необыкновенное

„Летчики", производство Мосфильм

М. ЛУЧАНСКИЙ

Каждый месяц, каждый день приносят стране новые рекорды. Советскими стратонавтами выше всех поднят потолок мира, советские парашютисты (среди них и женщины) прыгают почти с самых верхов тропосферы, советские подводники работают на такой глубине, куда не рискнул спуститься еще ни один водолаз мира, молодые советские мастера успешно сражаются со старейшими мировыми чемпионами шахматной доски.

Рекорды, как известно, ставятся и в капиталистических странах. Они, больше того, как и самое слово «рекорд», являются типичным порождением капиталистической системы. Надо ли, однако, подчеркивать крупнейшее принципиальное отличие между высшими достижениями социалистической техники, спорта, культуры и рекордами капиталистических стран? Тема эта имеет непосредственное отношение к проблематике новой картины «Летчики» и поэтому позволено будет остановиться на двух примерах, которые могли бы послужить сюжетом для аналогичной авиационной картины, если бы ее вздумал поставить кто-либо из художников капиталистической кинематографии.

Там, за пограничной линией полосатых столбов, поставить рекорд — это единственное средство обратить на себя внимание мира, занятого горячечной биржевой сутолокой. Буржуазный рекорд — чаще всего жест отчаяния человека, играющего со смертью во имя возможного молниеносного успеха — «пан или пропал».

Вспомним типичную историю западного рекорда в той области техники, которой посвящена новая советская картина.

...Молодой способный летчик, двадцати пяти лет, десятками месяцев совершает то рекламные полеты «воздушного акробата»,

то прозаически деловые рейсы с почтовыми мешками по одному и тому же маршруту. Это надоедает. Молодость требует необычайного. И вот, дождливым майским утром 1927 года, простившись с небольшой группой друзей и матерью-учительницей, молодой летчик отрывается с поля нью-иоркского аэродрома. Тридцать три часа одинокого полета над неприветливыми океанскими волнами — и летчик благополучно спускается над французским аэродромом Ля-Бурже, чтобы сразу стать Чарльзом Линдбергом. И несколькими часами спустя уже гремит над обоими континентами слава «летающего безумца», победившего Атлантический океан, готов новый очередной властитель душ многомиллионного буржуазно-мещанского обывателя. Чарльз Линдберг — «пан», Чарльз Линдберг, конечно же, готовый герой для очередного американского фильма «Летчик» (в единственном числе!)

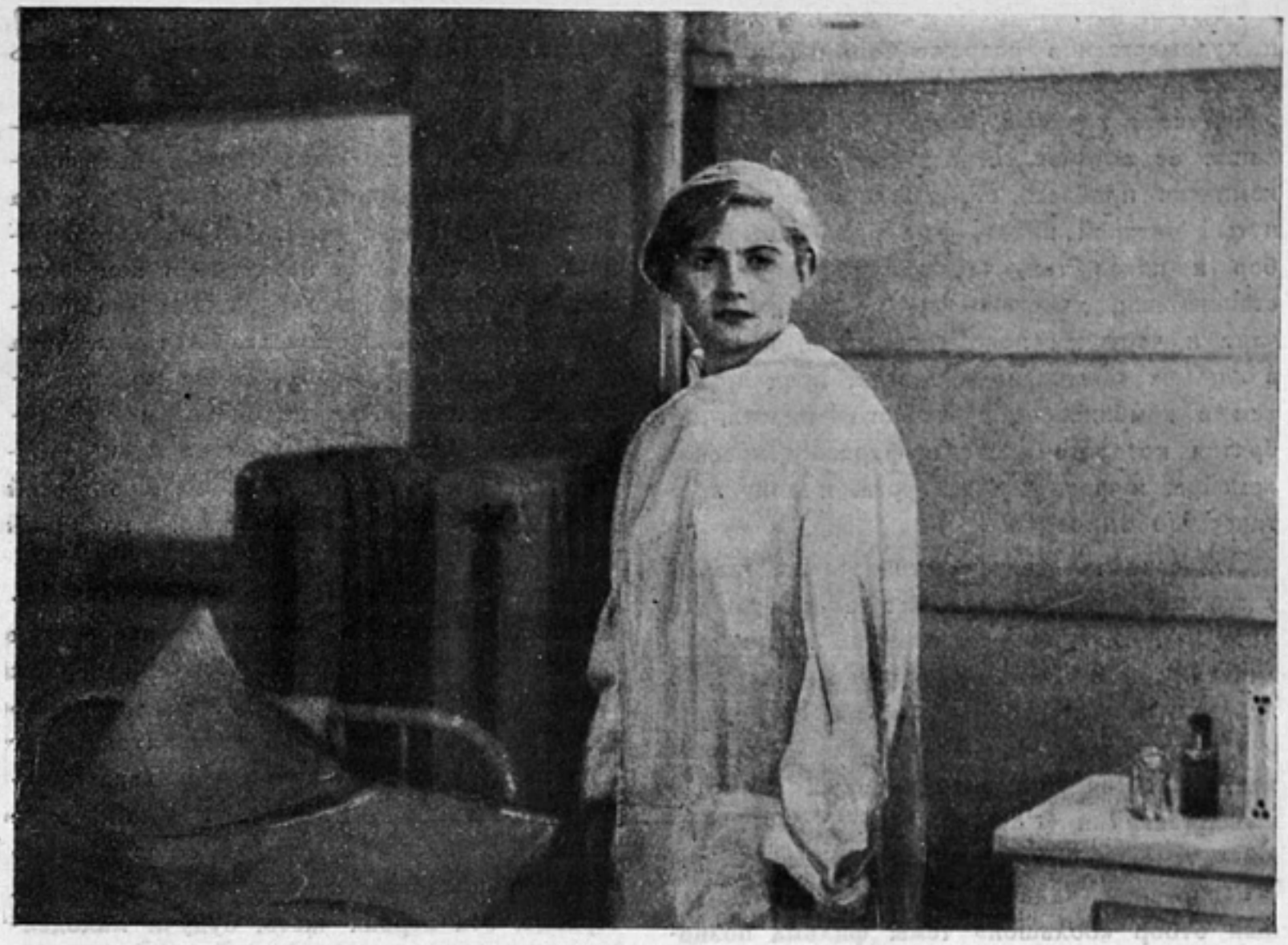
Но вот другой известный мировой рекордсмен, англичанин, майор Сигрэв — «самый быстрый человек на земле, в воздухе и на воде», как кричала о нем западная пресса. Майор Сигрэв (дело происходило несколько лет назад) должен поставить публично мировой рекорд на им же сконструированной сверхскоростной моторной лодке. Испытание лодки, превращенное в грандиозный милитаристический праздник, обставляется приличествующей случаю барабанной рекламой. Собирается огромное количество публики, пора начинать гонки. Какие пустяки, что к началу гонок еще не прибыл специальный спасательный костюм для Сигрэва! Публика заплатила деньги, она волнуется, она не может, не должна ждать. И рекордсмен вынужден начать свой смертоносный опыт. Его лодка на громадной скорости опрокидывается, накрывая гонщика своим дном. Майор Сигрэв — из тех, кто «пропал». Майор Сигрэв вряд ли может стать героем нового американского «боевика»...

И первая заслуга фильма «Летчики» состоит в том, что он наглядно и убедительно рисует ту единственную производственную, бытовую и моральную обстановку, из которой вырастают не отдельные капиталистические «бизнесные» удачи, но закономерные, подготовляемые всей системой воспитания советского человека достижения нашей великой страны. А то обстоятельство, что «Летчики» художественно изучают природу этих достижений на свежем и благодарном материале малоизвестного в нашем искусстве авиационного мира, повышает во много раз их ценность. «Коэфициент полезного действия» первой законченной картины о летающих большевиках высок.

Вещи познаются сравнением. Почти с первых кадров фильм показывает, так сказать, негативный портрет советского летчика, ибо психология командира авиаотряда Беляева, последнего в нашей авиации могикана дешевого ухарства, в своих истоках, несомненно, как-то перекликается с психологией Линдберга и Сигрэва. Недисциплинированное молодечество приносит Беляеву только личное самоуслаждение и — в первой части фильма — наивную влюбленность комсомолки-пилота Гали Быстровой. Одновременно это молодечество вызывает настороженное отношение к удалому летчику начальника авиашколы Рогачева, лучшего представителя подлинно советского авиационного стиля. Если Беляев — человек порыва, рассчитанной на внешний эффект летной позы, то старый партиец Рогачев — яркий представитель того сталинского стиля в работе, который соединяет в себе американскую деловитость (хороший руководитель школы, он в то же время талантливый конструктор) с русским революционным размахом.

Уже в экспозиции фильма, в самовольном выражении лица Беляева, «выписывающего вензеля» на плохо просмотренной машине, правильно намечен один из проблемных узлов «Летчиков», одна из основных подтем. Здесь уже намечается сопоставление, а затем столкновение последнего представителя воздушноанархической манеры с той методической выдержкой и дисциплинированностью, которую старый большевик Рогачев воспитывает в советской авиационной молодежи. Это — одна из основных подтем убедительного и хорошо развернутого «второго плана» (о нем ниже) нового организованного и организующего фильма. «Второй план» идет параллельно драматургическому сюжету «Летчиков».

Забегая вперед, подчеркнем одну очень характерную деталь фильма. Рисуя быт летной школы, сценарист (А. Мачерет) в числе других отрывков школьной жизни, вводит во второй части эпизоды с уроками танцев. Мыслим ли такой эпизод в западном фильме, посвященном аналогичной теме? Возможно — да, но скорее всего, в порядке «остранения», формального приема, сюжетной неожиданности. В советском же



Эпизод в больнице. Арт. Е. Мельникова в роли Быстровой. Кадр из фильма режиссера Ю. Райзмана «Летчики». Оператор Л. Косматов, производство Мосфильм

фильме эта цель отсутствует и, к полному одобрению зрителя, авиационная молодежь учится танцовать примерно с таким же напором, как постигает секреты мотора или трудную фонетику английского языка. «Танцовальные» эпизоды хорошо укладываются в общую сюжетно-тематическую ткань сценария, не только не выглядя в нем инородным телом, но продолжая и детализируя всю характеристику названного «второго плана».

Такое широкое и эластичное развертывание взятого авторами материала, думается, целиком совпадает с основной тематической задачей советской кинематографии периода непосредственного подступа к бесклассовому обществу, лежит на основной магистрали массововоспитательных задач нашего искусства.

Советская кинематография, как и все советское искусство, должна показывать не только и не столько к о н е ч н ы е результаты многостороннейшей деятельности коллектива строителей социализма (хотя и эта задача не из последних и не из легких!), сколько тот социальный кислород, питательную среду, из которой так естественно и закономерно вырастают все достижения советской части мира и их суб'ект — новый человек. В этом, представляется, плане должна быть поставлена в нашем искусстве «проблема положительного героя», здесь должна пролегать основная линия творческих поисков.

В «Летчиках» эта линия проведена с большим художественным тактом. Несмотря на все соблазны, вытекавшие для сценариста и режиссера (Ю. Райзман) из богатой возможности авиационной тематики, никто из персонажей картины не совершает никаких особенных подвигов, не ставит никаких рекордов (наоборот, единственная попытка Беляева—«показать класс» технически необеспеченного высшего пилотажа—кончается грозной катастрофой, с момента которой, собственно, и начинаются все активные коллизии картины). Но, не выводя никаких рекордсменов, не показывая никаких «сверхчеловеков» от авиации, фильм в то же время всей своей логикой, всеми эпизодами, кадрами утверждает ту огромную потенциальную силу, громадные резервуары воли, мужества, преданности родине, которые скрыты в летных кадрах и в летной молодежи нашей страны, в людях, которые по первому зову могут показать новые, социалистические рекорды.

Успех «Летчиков» поэтому — меньше всего успех поданного на новом материале

и художественно разрешенного конфликта-коллизии Беляев—Быстрова—Рогачев. Центр значимости картины, возможно помимо желания ее авторов, передвигается на целый комплекс проблем, образующих ее развернутый «второй план», — на правильный отбор и показ тех, частью находящихся в становлении, частью уже оформившихся, черт и черточек нового человека, который в фильме «Летчики» предстает пред зрителем в комбинезоне советского пилота, но братья которого носят и фуражку красноармейца, и фартук металлурга, и доху арктического зимовщика.

Эта основная тема «Летчиков» на глазах у зрителя явно перерастает ее фабульный материал. В «Летчиках» можно легко различить, как в хорошо написанном подлинно публицистическом фельетоне, их «большую» и «малую» тему. «Большой» темой «Летчиков» является становление новых людей в нашей авиации (Рогачев и Быстрова), «малой» темой — сюжетная история любовного столкновения. Значительность и правильный отбор «большой» темы фильма позволили его авторам без всякой натяжки и дидактизма развернуть ее даже на нескольких частных подтемах (внешняя романтика или подлинный героизм, радость служить делу социализма на любом участке и т. д.).

«Большая» тема фильма, реализованная преимущественно в его «втором плане», играет в нем огромную роль. Ибо необходимо твердо и навсегда утвердить средствами искусства в сознании страны, что наши социалистические Линдберги и Сигрэвы, обладая всей технической вооруженностью своих западных соперников, растут и вырастают благодаря уму, выдержке и руководству людей типа Рогачева, шире — благодаря политике партии, выдвигающей тысячи и десятки тысяч Рогачевых, в свою очередь проводящих партийную политику воспитания и перевоспитания миллионов.

Как решена эта задача коллективом, сделавшим «Летчиков»? Найдено ли—и как—правильное стилевое сочетание основной идеи фильма с художественно индивидуализированными характерами трех главных персонажей, участниками коллизии Беляев—Быстрова—Рогачев?

Ответить на это вопрос быстро и безапелляционно было бы затруднительным.

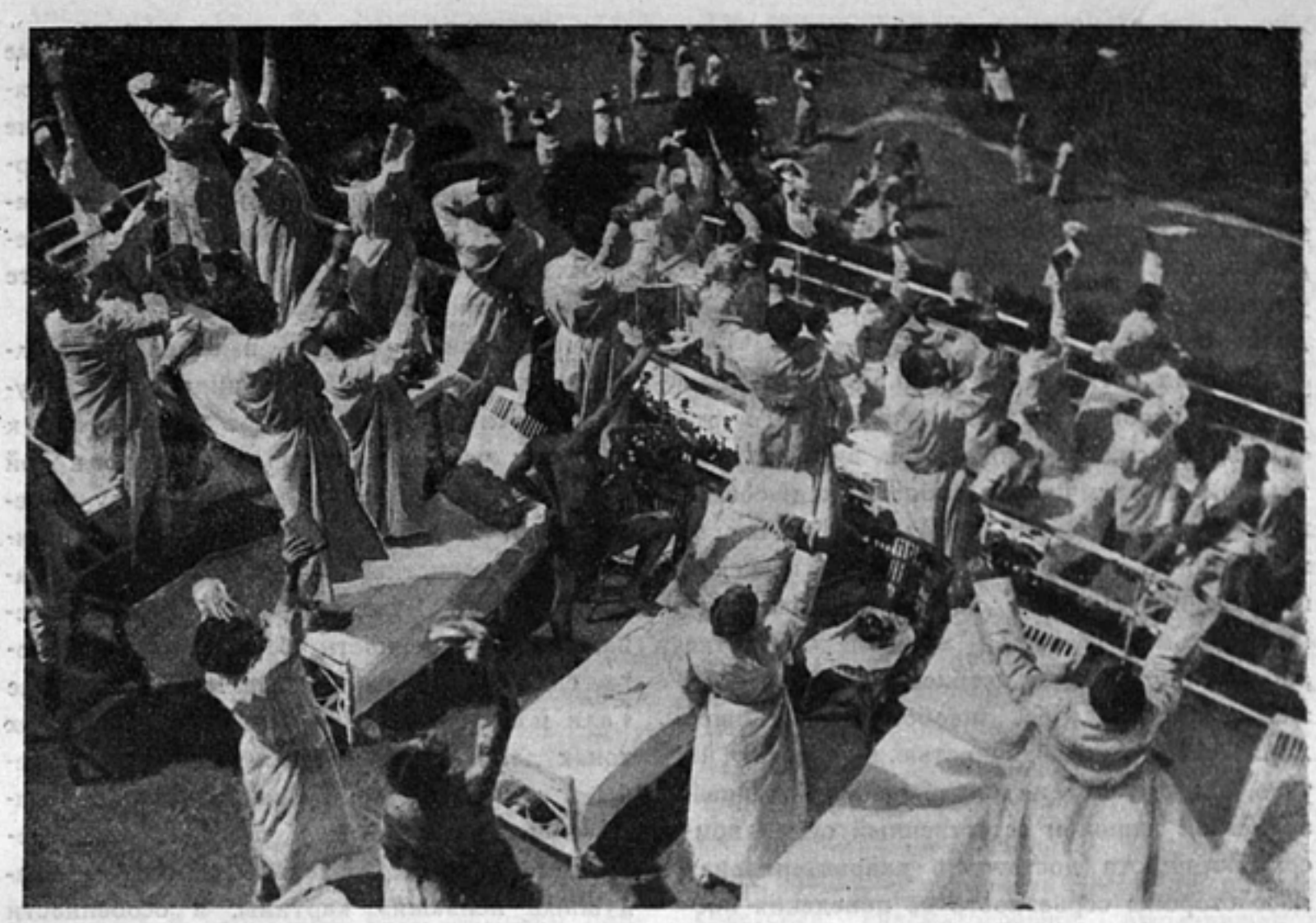
Затруднительным потому, что занятые в «Летчиках» актеры натолкнулись на ряд трудностей, вытекавших в первую очередь из недостатков сценарной композиции.

Дело в том, что свою основную задачу—показать собирательные образы большевиков советской авиации (напомним, что два ведущих персонажа — Рогачев и Быстрова — принадлежат к двум поколениям коммунизма: у начальника школы позади двадцатилетний партийный стаж, а Галя Быстрова в одном из эпизодов никак не может увязать свои любовные переживания с «комсомольской выдержкой»),—авторы несколько неожиданно решили в плане лирической драмы, хотя и оптимистической по всей своей направленности.

Может быть, отсюда, из этой первоначальной установки, вытекают недостатки сценария, легко заметные уже при первом просмотре. Фильм начинается чрезмерно расширенной экспозицией, которая занимает всю первую часть; сюжетная завязка начинается, в сущности, только в самом конце первой части, когда Рогачев об'являет Беляеву о предстоящем испытании самолета. Правда, эта первая часть, будучи малодейственной сюжетно, послужила, как сказано, известным трамплином для вводной характеристики основных образов картины. Эта сюжетно вялая первая часть (мы отвлекаемся сейчас от богатства описательных и локальных материалов, которыми она насыщена) вызывает такую же неудовлетворенность, как, скажем, неожиданное и малопонятное исчезновение Беляева в третьей части.

Более существенными недостатками сценария являются авиационно-технические ошибки и ляпсусы, которые так подчеркнула специальная летная аудитория. Так, неисправность в бензинопроводе самолета, испытываемого на празднике Беляевым, является, по авторитетному свидетельству героя Советского союза т. Доронина, малопонятной причиной катастрофы. Пилот — к тому же квалифицированный, как Беляев, — мог в подобной обстановке спокойно спланировать и благополучно приземлиться. А ведь момент катастрофы Беляева — основной сюжетный узел всего фильма!

Тот же т. Доронин отметил и другой авиационный ляпсус фильма. Поворачивая винт при заводке мотора, Галя Быстрова не могла так ослепительно улыбаться командиру отряда: неосторожность и невнимательность при заводке мотора могут иметь, как показывает авиационная практика, самые тяжелые последствия для летчика. Галя Быстрова — завтрашний пилот —



В солярии. Кадр из фильма режиссера Ю. Райзмана «Летчики». Оператор Л. Косматов, производство Мосфильм

должна была бы об этом помнить, но... об этом забыл (или не знал) автор сценария.

Эти и подобные авиационно-технические погрешности «Летчиков» в значительной степени снижают познавательно-агитационную роль первого фильма о делах и днях людей большевистской авиации.

Наконец, встречаются в фильме и самые заурядные... длинноты. Это относится к эпизоду в парикмахерской или сомнительной сцене в больнице, — кстати сказать, чрезмерно веселой, — когда в хирургическом отделении, на постели отвезенного для операции Рогачева почему-то ведут свое «выяснение отношений» Быстрова и Беляев. Если в названных выше двух эпизодах были недовольны летчики, то, вероятно, в больничной сцене запротестуют врачи.

Все драматургические недостатки сценария искупаются, однако, хорошей, а у некоторых персонажей блестящей, игрой артистов, — «Летчики», как и большинство лучших наших последних картин, являются в значительной степени фильмом актерским. Эпитет «блестящая» в первую очередь относится, конечно, к заслуженному артисту республики Б. Щукину, впервые пришедшему в кино из театра Вахтангова, где он создал незабываемый образ Егора Булычева.

Игра Б. Щукина в роли Рогачева по мастерству, убедительности рисунка и сочетанию внешнего облика с внутренним образом заслуживает пристального внимания даже старых актеров-кинематографистов. На первый взгляд Б. Щукин не придает в своей работе особого значения подаваемым им репликам, звучанию слова и как бы больше акцентирует мимико-жестикуляционную сторону роли (походка, пристальный взгляд и т. д.). Но так может показаться только при первом просмотре. Достаточно вспомнить хотя бы две коротких фразы Рогачева: «Хорошо, хорошо слетала; очень хорошо» (при наблюдении за полетом Гали) и его досадливое: «Здоровье—ничего», которое он приглушенно, нехотя, бросает навещающим его в больнице товарищам. Этими двумя фразами, как вспыхивающей между двумя полюсами вольтовой дугой, сразу освещается весь образ летчика-большевика, руководителя и человека, созданный Щукиным. В первой фразе он тщательно дозирует свою авторитетную похвалу молодой пилотке (нельзя захваливать!), во второй — настолько пренебрежительно относится к своему личному физическому состоянию, что нам с вами, зритель, хочется напомнить старому партийцу популярный афоризм: «Казенное имущество надо беречь».

Крайне своеобразное сочетание скупой, но выразительной мимики (вспомним лучистую улыбку Рогачева в сцене в учраспреде) с тщательно проработанной лексикой роли, образцы которой дал Щукин в первой работе для кино, должны быть закреплены и расширены в следующих фильмах с его участием. Надеемся, они не заставят себя долго ждать.

Молодая артистка Е. Мельникова в роли Гали Быстровой радует прежде всего отсутствием всякого наигрыша и, видимо, длительной и вдумчивой работой над созданием и мотивировкой образа. Задача создать образ девушки в привычно мужской профессии, слабость сюжетного напряжения фильма, угрожали молодой артистке риском либо потери необходимой в ее роли женственности, либо, наоборот, излишней лирической расслабленностью. К счастью, ни того, ни другого не случилось. Созданный артисткой живой и естественный образ комсомолки-пилота достаточно охарактеризован и со стороны серьезности ее поведения после обсуждения ее поступка на партбюро и в смысле собранности, требуемой ее почетной и трудной профессией.

С большим юмором и хорошо сделанным внешним рисунком играет старого воздушного «волка» артист Чистяков, подбирая — при содействии сценариста и режиссера — несколько характерных штрихов, крайне типичных для образа в целом. Это «искусство детали» появляется уже при первом появлении бортмеханика Хрущева с забытой под крылом самолета воронкой и проходит через несколько эпизодов (механическое нюхание хлеба после выпитого стакана воды и т. п.).

Зато обеднен образ летчика Беляева, сделанный т. Коваль-Самборским, который в роли лихача-пилота не пошел далее заранее предугадываемых положений и чисто внешней характеристики. В значительной степени это должно быть об'яснено слабой разработкой характера и поведения Беляева в самом сценарии.

Четкая реалистическая игра актера ярко «доходит» до зрителя благодаря тщательной и культурной работе оператора т. Л. Косматова. В «Летчиках» его следует отметить особо.

То сочетание простоты и четкости изображения, световой характеристики персонажей, которое является одной из основных и наиболее сложных задач оператора в «Летчиках», разрешено более чем удачно.

— Я стремился так снять картину, чтобы применяемые мною изобразительные приемы не выпирали, как нечто самостоятельное в картине, чтобы ни один кадр не был надуман, чтобы он своим чисто формальным мастерством не вуалировал драматургической линии произведения — так определил т. Косматов свои задачи в работе над «Летчиками».

Поставленная им цель в основном вполне достигнута. В картине видно индивидуальное отношение режиссера и оператора к каждому человеку, к его поведению в той или иной ситуации, ко всему эпизоду в целом. Так в единой световой композиционной характеристике подан оператором законченный и мужественный образ Рогачева, так неуверенность, беспокойство, тревога сквозят в изобразительной трактовке Гали и Беляева. В оптимистически мажорных тонах дана общая атмосфера работы и учебы в летной школе, очень убедительно снята сцена катастрофы и пожара беляевского самолета. Выразительны и свежи «воздушные пейзажи» картины, в особенности моменты посадки самолета. Надолго запоминается прекрасный эпизод, когда над солярием больницы мощно и уверенно проплывают тени воздушной эскадрильи — здесь техническое оформление кадра ярко подчеркивает сюжетное его значение.

Вообще киноязык «Летчиков» во многих местах имеет уже собственные интонации, свою отчетливую и ясно различимую артикуляцию.

Эта свежесть киноязыка «Летчиков» появляется в особенности в том методе косвенного показа места, времени, характера, которым довольно часто пользуются сценарист, режиссер и оператор. Вот коридор. Наглухо запертые двери. Из-за одной доносятся отрывки тригонометрических формул, из другой английские фразы, из третьей — стихотворная строфа — и эти несколько десятков метров очень убедительно характеризуют ту напряженную учебу, которая идет за закрытыми дверями школьных аудиторий.

В другой части фильма, когда увлекаемые Рогачевым больные бегут за ним на крышу, больничная сиделка спотыкается на лестнице о валяющиеся туфли, а затем, к собственному ужасу, принимает профессора за больного, этими выразительными косвенными чертами хорошо охарактеризован общий порыв, охвативший всех больных в час испытания рогачевского высотного самолета. Таких находок в «Летчиках» несколько. Они активизируют внимание зрителя, они

доставляют ему то удовлетворение собственным — пусть очень ограниченным — сотворчеством с авторами картины, которым всегда характеризуется всякое подлинное произведение искусства. В печати уже отмечалось, что подобные находки использованы в «Летчиках» очень экономно, выбранные моменты обыгрываются, как бы походя, без нажима, без многократного подчеркивания удачно найденного приема в разных частях фильма.

В то же время материал почти каждого кадра полностью использован для сюжетно-смысловой нагрузки: ни в одном кадре нет пустого или безразличного фонда, задний план всегда дополняет ту или иную задачу первых персонажей.

С большим тактом и изобретательством проведена в фильме сложная работа со звуком, дающим в «Летчиках» целую гамму модуляций.

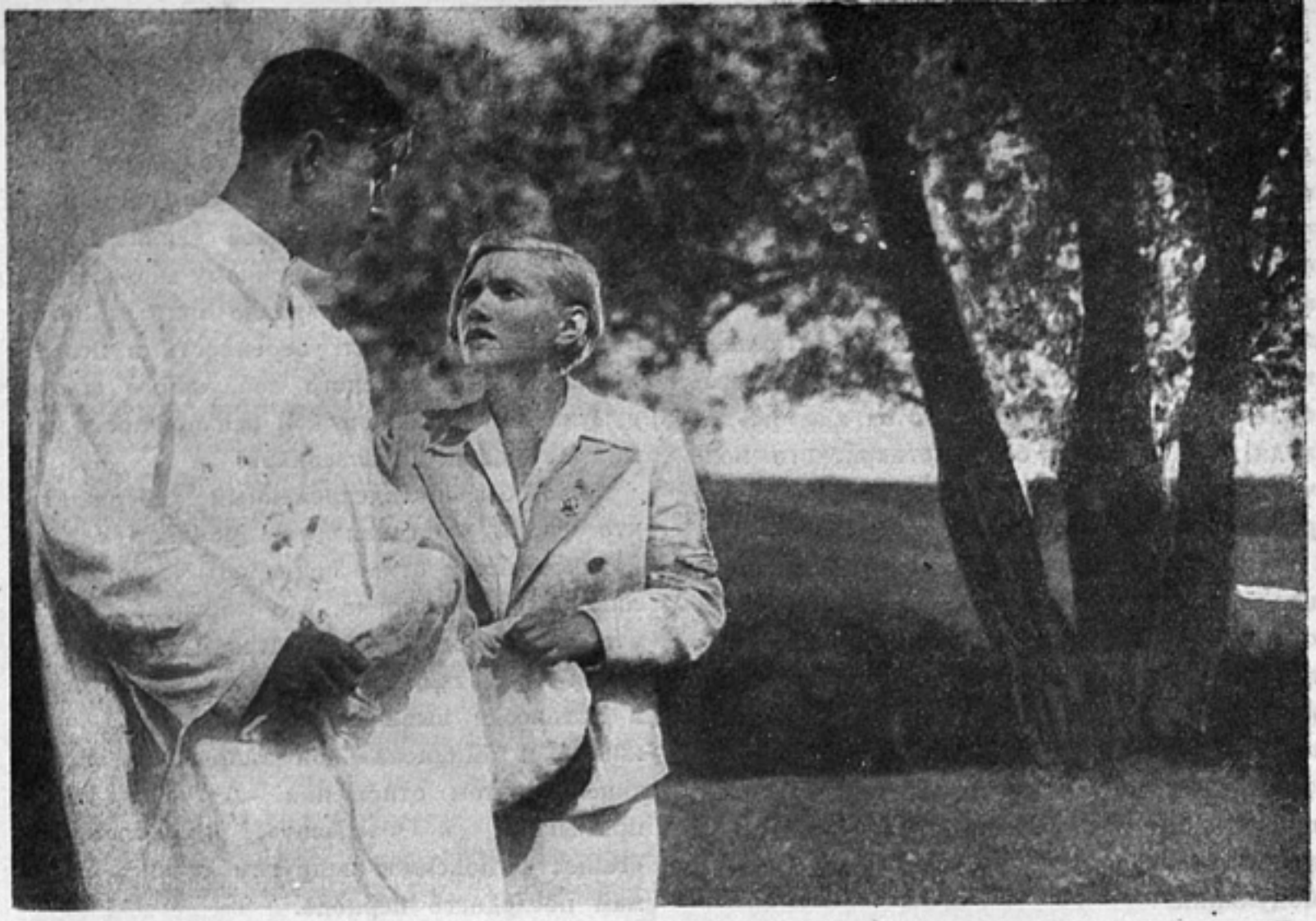
Большую не только формальную, но и органическую роль играет в картине одна из ее внешних фактурных особенностей: белый цвет и солнечный свет, которым пронизаны почти все эпизоды и кадры. Она, эта особенность, вытекает из самого материала картины (летный и летний сезон) и она, физиологически радостно влияя на зрителя, помогает авторам успешно донести до зрителя много психологических и фабульных мотивов. Она способствует той зарядке бодрости и оптимизма, которую уносит зритель с просмотра «Летчиков».

Когда Рогачев ранним утром обходит ряды выстроившихся серебристо-белых учебных самолетов, или когда в выразительной панораме Беляев делает свой длинный проход по аэродрому, заполненному множеством белых машин, то в сознание зрителя легко и естественно входит уверенность в незыблемой мощи советского воздушного флота, в мужестве и технической оснащенности армии летающих большевиков.

Было бы преждевременным утверждать, что фильм «Летчики» уже целиком сделан в законченном стиле социалистического реализма. Но, бесспорно, что многие элементы этого, искомого всем советским искусством, стиля в «Летчиках» уже налицо, притом не в логически выведенных построениях, а в живой и эмоциональной творческой практике. В этом отношении «Летчики» тесно примыкают к «Чапаеву», «Крестьянам», «Юности Максима» и другим лучшим фильмам последнего периода.

«Летчики» наглядно показывают, что вместе с нашей, вызывающей восторг всего мира, авиацией «набирает высоту» и наша советская кинематография, выразившая в новом фильме важнейшую мысль о социалистической целеустремленности всех видов труда на просторах и в воздухе шестой части земли.

Экипаж танка. Арт. Н. Симонов в роли командира танка и арт. М. Павликов и А. Мельников в ролях танкистов. Кадр из фильма режиссеров И. Хейфица и А. Зархи «Горячие денечки». Производство орденоносной фабрики Ленфильм



Катастрофа. Арт. Е. Мельникова в роли Быстровой и Г. Левкоев в роли доктора. Кадр из фильма режиссера Ю. Райзмана «Летчики». Оператор Л. Косматов, производство Мосфильм

Путь мастера

К. ЭЙСЛЕР

Советская кинематография выростила ряд замечательных мастеров-операторов, чье искусство владения светотенью признано и у нас и за рубежом. Развитие операторского искусства протекало у нас при наличии отсталой технической базы и потому так ценны те результаты, которых достигли советские операторы.

И, однако, почти никогда не ставился в достаточной мере полно и обоснованно вопрос творческой биографии оператора.

Недалеко то время, когда и на общественных обсуждениях и в прессе мы очень редко слышали или читали сколько-нибудь развернутую и обоснованную критику операторской работы, дающую художнику установку для дальнейшей творческой работы.

Зачастую даже изобразительную трактовку фильма (световую композицию, композицию кадров и пр.) приписывали режиссерам.

Пробуя дать анализ творческого пути определенного мастера, приводим ниже примеры отзывов о его работе:

...«по мерзлой пустынной сибирской дороге, по-деловому торопливой, и от этого жуткой, чуть подпрыгивающей и чуть суетливой походкой движутся страшно промерзшие люди-каторжники...

...Райзман строит эту сцену на нескольких жестких планах, на резком контрастном сухом свете, и у зрителя — совершенно физическое ощущение мертвящего сибирского холода...» (подчеркнуто нами — **К. Э.**).

Так писала газета «Кино» (№ 240 — 1929 г.). об изобразительной трактовке одного из эпизодов фильма «Каторга», приписывая элемент экранной выразительности только работе режиссера и совершенно игнорируя операторскую работу.

Здесь вопрос не в недооценке роли и значения оператора в создании художественного произведения, вопрос просто в непонимании природы кинематографа. Ибо фотографическая трактовка и оформление материала углубляют драматургическую сущность сцены.

Поясняем нашу мысль словами той же рецензии: взамен «...возможных здесь крупных планов, отогреваемых рук, трясущихся людей и пр., и пр.» оператором был найден более простой, эмоционально действенный прием — замедленная с'емка. Дабы не полемизировать с автором цитируемых

строк, сообщаем, что указываемые сцены были сняты оператором в отсутствии режиссера и в разрез их монтажной разработке в постановочном сценарии.

О качестве операторской работы газета «Кино» (та же рецензия) написала «просто и ясно»: «...операторская работа Косматова на общем уровне картины».

Несколько иначе отнеслись к комплексу вопросов изобразительной трактовки и зрительной выразительности данного фильма зарубежные киногазеты. «...Фотографически «Каторга» один из лучших образцов русского киноискусства. Фотография (Л. Косматов) не только ясная и резкая, но везде полна настроения и художественна. В искусстве светотеней и композиции кадров русские всегда являются мастерами...»

«...Камера — решающий фактор, фотография — все. Это стремление дать фотографическую характеристику проявляется раньше чем зритель видит появление нового директора тюрьмы. Блестящие высокие лакированные сапоги — и больше ничего, они движутся с исторической опаской...

... Это — искусство зрительной выразительности совершенно новой формы» («Вельт ам абенд» 1 февраля 1929 г.).

Мы ограничиваемся только этими выдержками, так как они достаточно ясно выражают, что зарубежная пресса значительно больше и ясней поняла и оценила роль оператора в данном фильме, и то направленное искусство, с которым был снят фильм.

От «Матери» Пудовкина — Головни — прямой путь к «Каторге» Райзмана — Косматова. Ракурсы, скупость и выразительная композиция кадров, найденные в «Матери», в «Каторге» получили свое развитие и способствовали углублению выразительности драматургических концепций сценария С. Ермолинского.

Уже тогда Л. Косматов понял, что фотография в фильме является не собранием отдельных хорошо снятых кадров, а ее художественным языком, правильно раскрывающим идейный и стилистический замысел. В дальнейших работах он это последовательно доказал.

До «Каторги» Косматов снял ряд фильмов. Но только в работе над этим фильмом начали оформляться почерк художника и собственное отношение к материалу. Вспомните планы тюрьмы, построенные на глубоких тенях, на высвечивании работающих деталей. Крупные планы политкаторжан и тюремщиков. И тем и другим была найдена световая характеристика, углубляющая сценарные образы.

Зимняя натура фильма убеждала своей суровостью. Тон фотографии жесткий, но не лишенный нюансов в деталях, контржурные планы с использованием зеркал и подсветов были убедительны по своей значимости. Подцветка не доминировала и не сбивала основного источника, а только помогала зрителю яснее видеть и запомнить высвеченные работающие об'екты. От суровости, скупости контржура в основных кадрах «Каторги» переход на кажущуюся небрежность в мазанных кадрах скачущих троек (весть о революции) поднесен как смысловой прием. Прием, расшифровывающий еще не организованную, выбивающуюся из рамок кадра радость.

У Косматова острое восприятие, он умеет оформить его в эмоциональный экранный образ и донести до зрителя. В «Каторге» есть некоторая манерность композиции отдельных кадров. Есть и погрешности во владении оператором светом (залепленные планы). Есть лабораторные накладки

Арт. С. Слетов и Н. Санов в фильме режиссера Ю. Райзмана «Земля жаждет». Оператор Л. Косматов

Оператор Л. В. Косматов

(запроявка или очень плотное проявление ряда кусков). Однако и при этом частичном техническом несовершенстве своей работы оператор нашел верные приемы, которые придали картине своеобразный, убедительный и острый характер.

Следующая работа Косматова «Земля жаждет» — кинопоэма о коллективе молодежи, отдающей свое умение и силы на орошение пустыни. Не наша задача говорить о сценарии и драматургической композиции действия. Однако нам кажется, что идея фильма не была достаточно выявлена ни в сценарии, ни в окончательной работе над фильмом. При этих недостатках фильма в нем была одна интересная стилистическая особенность. И сценарий С. Ермолинского и режиссерская разработка Ю. Райзмана строились, как поэма, как своеобразный стихотворный жанр в кинематографе. Отсюда — насыщенная ритмичность фильма и стремление рассказать содержание не бытовыми, а поэтическими образами. И здесь, естественно, перед оператором стал ряд новых задач.

Косматов сумел молодежи-актерам придать вид бронзовых по фактуре людей, здоровых культурой своего тела и тем самым передал молодежный пафос этого фильма. Зной и сухость пейзажа пустыни имели в своей подаче налет некоторой лиричности. Однако, как и всюду, это не было описательным фактографическим приемом. Пустыня убедительно работала с экрана своей тональностью и скупостью изображения.

Фильм в монтажной редакции претерпел очень значительные изменения, и потому трудно определить степень неровности фотографий и причин ее. Несмотря на принципиально правильную трактовку материала, мы наблюдали ряд неровностей и ряд так называемых немонтирующихся по свету кусков. И в нашей практике были случаи, когда куски, снятые «под ночь», монтировались с дневными или наоборот.

Зрительная нелепость подобных явлений еще не понимается или недооценивается режиссерами. Режиссер в наших производственных условиях, при монтаже фильма, является хозяином. И поэтому для вытягивания сценарных, актерских или режиссерских погрешностей приносится в жертву цельность изобразительной трактовки. Во время монтажа ряд эпизодов изменил свое место и значение. Однако основное — бодрый солнечный показ молодежи — было найдено оператором фильма верно. Солнце искрилось в глазах, нюансировало в светотенях и наполняло кадры. И это солнце, верно найденное, более зрелым и технически совершенно оформленным, перешло в последний фильм Косматова. Перешло логически и осмысленно.

«Летчики» — фильм жизнеспособности и активизма. Фильм героики советских будней. И люди, и вещи, и показ их режиссером и оператором подняты на большую высоту. Правильное ощущение материалов плюс уже значительное техническое мастерство помогли Косматову так цельно, так изящно, так эмоционально-направленно снять фильм.

О своей работе оператор говорит: «Я стремился так снять картину, чтобы применяемые мною изобразительные приемы не выпирали как нечто самостоятельное, чтобы ни один кадр не был надуман...»

«...Для меня работа над «Летчиками» явилась первым опытом по разрешению важнейшей проблемы советского операторского мастерства в работе над образами своих героев». Мы не припомним случая, чтобы Косматов в работе над тем или иным фильмом не ставил себе задач и их не решал. Твердое знание задач, упорная и зачастую болезненная борьба за их реализацию —

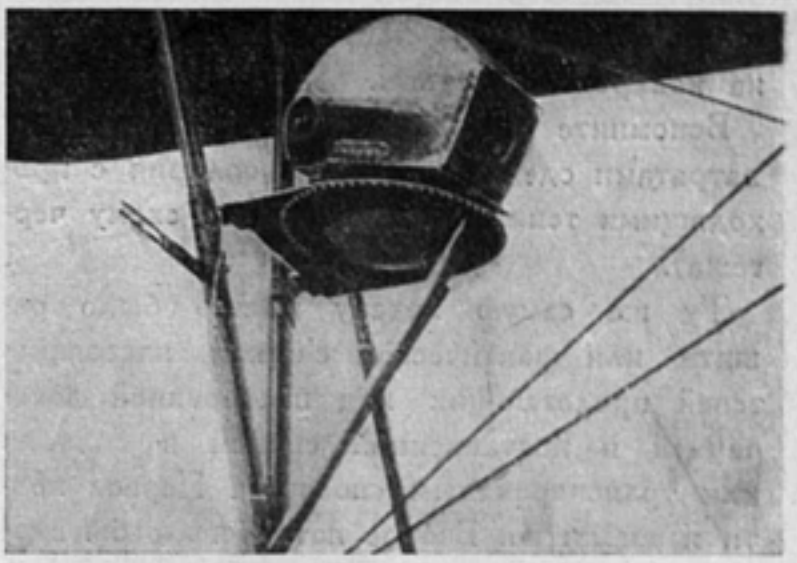
конечная цель этого оператора в каждом фильме.

В «Летчиках» верно решены задачи изобразительной трактовки. Поражает и вместе с тем убеждает скупость и чувство меры художника-оператора. Ничего лишнего, ничего надуманного, ничего не работающего на сюжет, на характеристику образов.

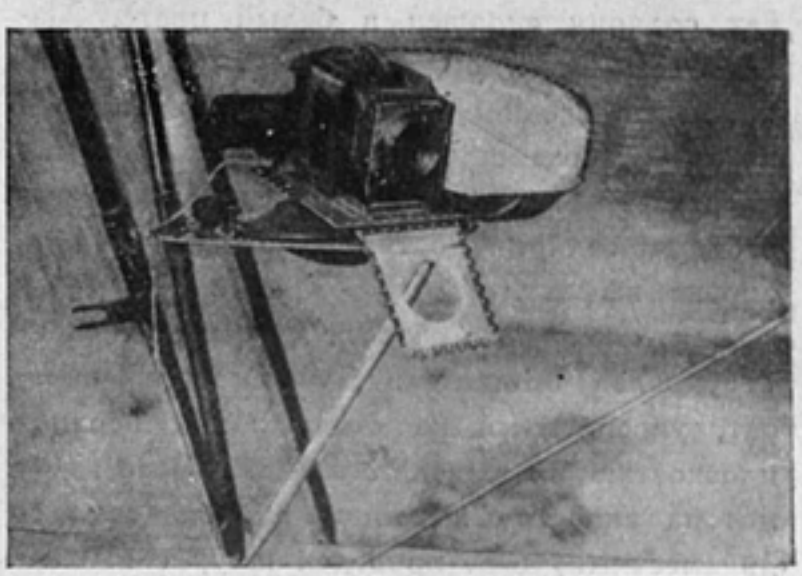
Освещение главных персонажей в основном выдержано правильно. Рогачев, с преобладающим боковым светом, проходит через весь фильм. Галя Быстрова выдержана в контржуре с искрящимися молодостью глазами. Даже в сцене разговора Гали с Рогачевым о Беляеве, не в ущерб общей вечерней характеристике рабочего кабинета Рогачева, Галя показана в свойственных ей тонах и световых приемах. Косматов сумел полностью выдержать особенности характера освещения основных персонажей и на натуре и в павильонах. Это явление в практике работы советских операторов исключительно редкое.

Обыкновенно операторы не любят лобового света. Такой свет площит. Косматов не испугался этой опасности и возвел лобовой свет в прием. Снятые сцены имеют глубину благодаря правильной работе со светофильтрами, зеркалами и подсветами. Персонажи и об'екты рельефны. Задний план работает и донесен до зрителя. Таким образом режиссерская и сценарная задача создания среды реализована и углублена оператором.

«...Косматов поражает и побеждает во всех своих работах живописной мягкостью своей фотографии, внутренней насыщенностью настроения, правильно найденного для данного эпизода...» писал о прежних работах Косматова С. Ермолинский. Лиризм и простота кадров прощания на аэродроме, когда



Обтекаемая коробка для с'емочного аппарата, примененная в с'емках фильма «Летчики» оператором Л. Косматовым



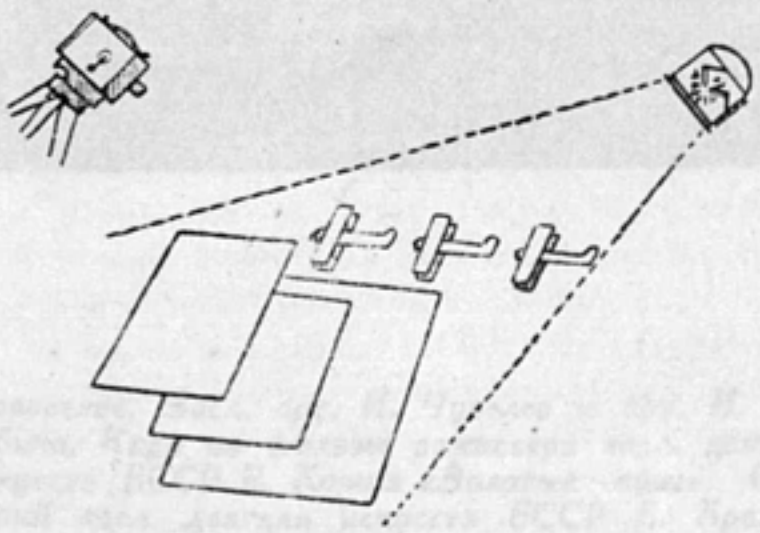
С'емочный аппарат, укрепленный в обтекаемой коробке под верхней плоскостью самолета для с'емки фильма «Летчики»

на прозрачном глубоком утреннем небе рельефно выделяются черно-бликующие силуэты АНТ-9 и высвеченные лица Гали и Рогачева, определяют большое чутье, большое искусство мастера и утверждают еще раз верную характеристику, данную Ермолинским.

Техническое новаторство и отыскивание новых приемов никогда не были у Косматова абстрактными. Художник при решении тех или иных задач выступал во всеоружии технического умения и правильного расчета.

Производственная биография Л. Косматова — явление на нашем горизонте весьма серьезное и значительное. На одном из этапов своего пути Косматов выступает как автор обстоятельных руководств по кинопроекции и проекционной аппаратуре. Книги были написаны просто и с большим знанием дела. Неслучайно еще до сего времени со всех концов Советского союза пишут Косматову его читатели киномеханики, запрашивают о различных затруднениях, советуются. Понимание технических возможно-

Примерная схема макета солярия и самолетов. Прием с'емки, примененный Л. Косматовым в фильме «Летчики».



стей кинематографа направлено Косматовым на конкретные рельсы.

Вспомните так просто, с минимальными затратами сделанные кадры солярия с проходящими тенями самолетов (см. схему чертежа).

Ту же самую задачу можно было решить или фактической с'емкой настоящих теней пролетающих над построенной декорацией и поставленной сценой в солярии или транспарантным способом. Первое почти невозможно. Второе потребовало бы значительных затрат и, возможно, в условиях нашей фабрики, не было бы качественно реализовано. Задача была решена наиболее эффективным способом впечатывания (макет солярия окрашен в белый цвет). Макеты самолетов при прохождении под источником света дали тени на ступенчатом макете — обтекаемость. При одновременной печати негатива макета и сцен (негатив) в настоящем солярии достигался полученный на экране эффект.

Для с'емок в воздухе Косматов сконструировал обтекатель на с'емочный аппарат, укрепленный на стойках под верхней плоскостью самолета У-2 (см. фото). От мотора аппарата в кабину пилота (самолет двухместный) был проведен шнур с выключателем, и актер в нужный момент мог пустить в ход или остановить с'емочный аппарат. Прекрасны в «Летчиках» панорамы (очень чисто подмонтированные режиссером), дающие возможность актеру более свободно двигаться и работать, или показывающие просторы аэродрома и шеренги воздушных кораблей. И в том и в другом случае добиться технической чистоты, глубины заднего фона при с'емках в воздухе помогло совершенное знание техники и изобретательская мысль.

Есть в фильме несколько крупных планов, страдающих, на наш взгляд, или разной цветотональностью (воспроизведение этой тональности на экране) или композиционной пустотой и недоработанностью. Но это не снижает общего качества и проходит почти незаметно. В дальнейшем к скупости и выразительности Косматову следует прибавить еще одно из положительных качеств композиции кадра — компактность и уплотненность. Мы делаем, как уже указывали, первую попытку проследить творческую и производственную биографию мастера. Биография Косматова серьезна и поучительна для многих, и молодежи в особенности. Косматов с начала своей работы на производстве в качестве оператора настойчиво боролся за творческий коллектив, за свою полную принадлежность к такому коллективу. Боролся за рост этого коллектива как в идейном, так и в художественном отношении. Он шел по линии наибольшего сопротивления, по пути органического срабатывания с постоянным творческим коллективом, разделяя его победы и поражения.

Последний фильм — победа всего коллектива, выросшего из многолетней совместной работы Райзмана и Косматова. Оператор Косматов крепко держит свое производственное знамя и находится на верных путях к установлению в изобразительной трактовке метода социалистического реализма.

Кадр из фильма режиссера Ф. Эрмлера «Крестьяне». Барельеф работы художников В. Семенова и Б. Калягина

О фильме „Крестьяне“ [1]

А. МИХАЙЛОВ

В смысле целостности сюжетно-драматургического построения, логичности и правдивости развития ситуаций фильм «Крестьяне» является одним из лучших в нашей кинематографии.

Однако из этого вовсе не следует, что в нем нечего критиковать и что все здесь абсолютно совершенно. Остановимся поэтому на некоторых недостатках сюжетно-драматургического характера.

Всякий сюжет представляет собою такую закономерную связь событий, которая позволяет нам рассматривать их необходимо вытекающими один из другого. Материал, входящий в сюжетную линию (события, люди, вещи и т. д.), необходимо должен быть мотивирован этим единством, всякий сюжет имеет поэтому начало и конец, имеет свои кульминационные точки. Уничтожение сюжета и об'единение действия только формальными моментами или суб'ективным восприятием ведет неизбежно к снижению драматургичности. В нашей кинематографии были попытки делать фильмы без драматургии («Человек с киноаппаратом»), об'единяя материал лишь движением глаза, выхватывающего те или иные события, давать монтажи аттракционов и т. д. Эти попытки неизменно ослабляли идейно-художественную значимость произведения. Фактографичность, натуралистическое подчинение событиям также признак слабости драматургии. Справедливо критикуют у нас за последнее время привычку к бесконечному растягиванию вещей, следуя пассивно за событиями. Даже многие крупнейшие произведения литературы не избегли этого. Примером являются «Бруски» Панферова и ряд других «бесконечных» романов.

В данном случае «бесконечность» является следствием неумения найти драматургическое единство и законченность в пределах взятого отрезка времени и круга событий. А так как развитие в жизни бесконечно, то художник и не может закончить свою вещь, ибо события, к которым он подходит еще в той или иной мере фактографически, все время обгоняют его.

Эрмлер сумел избежать этой опасности. Его картина законченное произведение. Но внутри этого законченного произведения есть ряд спорных мест.

Прежде всего непонятно, какое место картины является кульминацией. Мне кажется,

[1] Окончание. Начало см. № 4

что наиболее сильной сценой является сейчас речь Николая Мироныча у тела Варвары. Почему это так? Потому что, как я уже говорил, здесь дается великолепный синтез колхозного движения, и образ Николая Мироныча — большевистского руководителя колхозов, олицетворяющего мощь и величие партии — поднят здесь на наиболее высокий уровень. Мы знаем фильм, который кончался похоронами убитого кулаками героя колхозного движения и речью представителя партии над телом умершего. Это «Земля» — Довженко. Там эта сцена действительно дана как кульминация.

У Эрмлера была другая задача. Смерть Варвары не является в его фильме завершающим драматургическим моментом, за ней следует покушение на Николая Мироныча, расчистка кустарника, разоблачение Герасима Платоныча и т. д. Но ни одна из этих сцен драматургически не превосходит сцены у тела Варвары. Образ Николая Мироныча не поднимается более на высоту этой сцены, хотя и остается правдивым и волнующим.

Сейчас картина кончается сценой в бане и уходом Егора на суд. Нам известно, что в одной из первых редакций — Эрмлер кончал картину показом Егора, который, пережив трагедию своих преступлений против колхоза, партии и советской власти и как бы «очищенный» этой трагедией, приходит к Николаю Мироныч, как к наиболее дорогому отныне для него человеку, проститься. Николай Мироныч, зная, что Егор был лишь слепым орудием в руках кулака и что полученные им уроки действительно переродили его, душевно напутствует Егора. Целуя его, он говорит: «что же, будем отвечать вместе».

Эта сцена могла бы быть финалом, если бы главным героем являлся Егор и если бы сама трактовка эпизода как любви и всепрощения, наступивших после жесточайшей классовой борьбы, не была неверной.

Но в настоящей редакции картины Егорка не является ведущим героем и основной коллизией, вокруг которой развивается действие, выступает борьба за освоение кустарника, которая одновременно есть и борьба против кулака, играющего на расхождении плана посевов с планом разведения свиней. Именно на этой основе и вырастают все конфликты, раскрывается лицо различных групп колхоза.

Между тем, расчистка кустарника, показанная сразу же после сцены у тела Варвары, является сравнительно более слабо разработанным эпизодом.

В этом отношении поучительно сравнить «Крестьян» с фильмом американского режиссера Кинг Видора «Хлеб наш насущный». По своей идее картина Кинг Видора ложна с начала и до конца. Показывая жизнь безработных, оседающих на заброшенных участках земли и возвращающихся к примитивным формам земледельческого труда, Кинг Видор старательно изолирует их от капиталистического окружения. То, что он пытается дать как героическое, выглядит об'ективно нелепым и трагикомичным. Люди, пашущие на себе в стране, где сотни тысяч машин стоят без дела, люди, живущие в примитивных палатках в стране, где огромное количество жилья пустует, разве это героика? И, наконец, введение роковой «злой» героини, которая смущает главаря безработных, убоявшегося трудностей (засуха), бегство их ночью из лагеря, его раскаяние в дороге и возвращение обратно — все это ложно и тривиально до последней степени.

Фильм «Крестьяне» с его огромным мастерством и подлинной трагедийностью, с его глубокой правдивостью образов и си-

Засл. арт. Б. Пославский в роли Егорки. Кадр из фильма режиссера Ф. Эрмлера «Крестьяне». Оператор А. Гинцбург, производство орденоносной фабрики Ленфильм

туаций, конечно, неизмеримо выше фильма Кинг Видора.

Но, если сравнить два до некоторой степени аналогичных эпизода этих фильмов: расчистку кустарника в «Крестьянах» и проведение канала на пораженное засухой поле в фильме Кинг Видора, то нельзя не признать, что Кинг Видор блестяще использовал этот эпизод с его захватывающим ритмом работы в качестве кульминации. В «Крестьянах» же сцены коллективной работы на кустарнике вышли слабее, в них нет необходимой ритмической силы и пафоса.

Драматургически, на наш взгляд, было бы правильнее отдалить сцены работы на кустарнике от сцены у тела Варвары и дать их как кульминацию колхозного труда.

Следующий вопрос сюжетно-драматургического характера—относится к финальной сцене в бане. В первоначальных вариантах (литературном сценарии) этой сцены не было. Бороду дед Анисим тогда закладывал в споре о кулаках, утверждая, что в их колхозе кулаков не было и нет. И резали ему бороду прямо на улице. Когда спор о кулаках выпал, то для оправдания казавшегося, очевидно, выигрышным эпизода с бородой возникла баня и спор о ней. В драматургическом отношении баня не играет какой-либо существенной роли: важна ситуация с бородой, а не с баней. И после сцен у тела Варвары и разоблачения Герасима — сцена в бане драматургически выглядит слабее. Можно было поэтому вполне от нее отказаться и заменить таким финалом, который бы более крепко кончал картину.

Нам кажется, таким образом, что недостатком картины является то, что после кульминационной сцены у тела Варвары — Эрмлер не создал равной ей в дальнейшем развитии картины и не нашел более сильного, чем сейчас, финала.

Кроме этого следует сделать несколько более мелких замечаний. Первое—о вожжах. Когда Егорка думает во время клятвы, он бормочет: «В Коньково-то ездил, а как же вожжи, вожжи-то мои?» Эта фраза сейчас не до конца работает. Непонятно, почему именно тот факт, что Герасим ездил в Коньково, а вожжи, на которых повесилась Варвара,—егоркины—является решающим для него. Ведь Герасим мог сказать, что Варвара повесилась утром, когда он уже приехал из Конькова.

В сценарии этот момент получал об'яснение, ибо здесь был эпизод, в котором Герасим рассказывает Егорке, что, приехав из Конькова, он увидел Варвару уже повесившейся. А так как Варвара повесилась на вожжах Егорки, с которыми Герасим ездил в Коньково, то значит рассказ Герасима был ложью. Именно поэтому Егорка и думает, так мучительно повторяя все время: «В Коньково-то ездил, а как же вожжи-то?» Для того чтобы разрешить сомнения, он бежит, прежде чем итти на караул, к жене и спрашивает, на чьих вожжах удавилась Варвара. Ответ жены окончательно укрепляет его мысль о лжи Герасима. В картине эпизод рассказа Герасима Егорке выпал и отсюда ослабление всего мотива. Второе замечание относится к линии председателя колхоза Матвеева. Матвеев в начале показан как плохой руководитель, растерявшийся перед трудностями: он играет довольно жалкую роль в сцене с раздачей свиней; когда же Варвара собирает свиней обратно, он грозит ей исключением из колхоза.

Но в дальнейшем линия Матвеева пропадает. По всему ходу действия следовало как-то закончить эту линию и ярче раскрыть, как хвостизм и трусость перед трудностями довели Матвеева до об'ективного пособничества врагу. Сейчас дело ограничивается только разговором Николая Мироныча с Матвеевым, в котором он вскрывает неправильность его поведения.

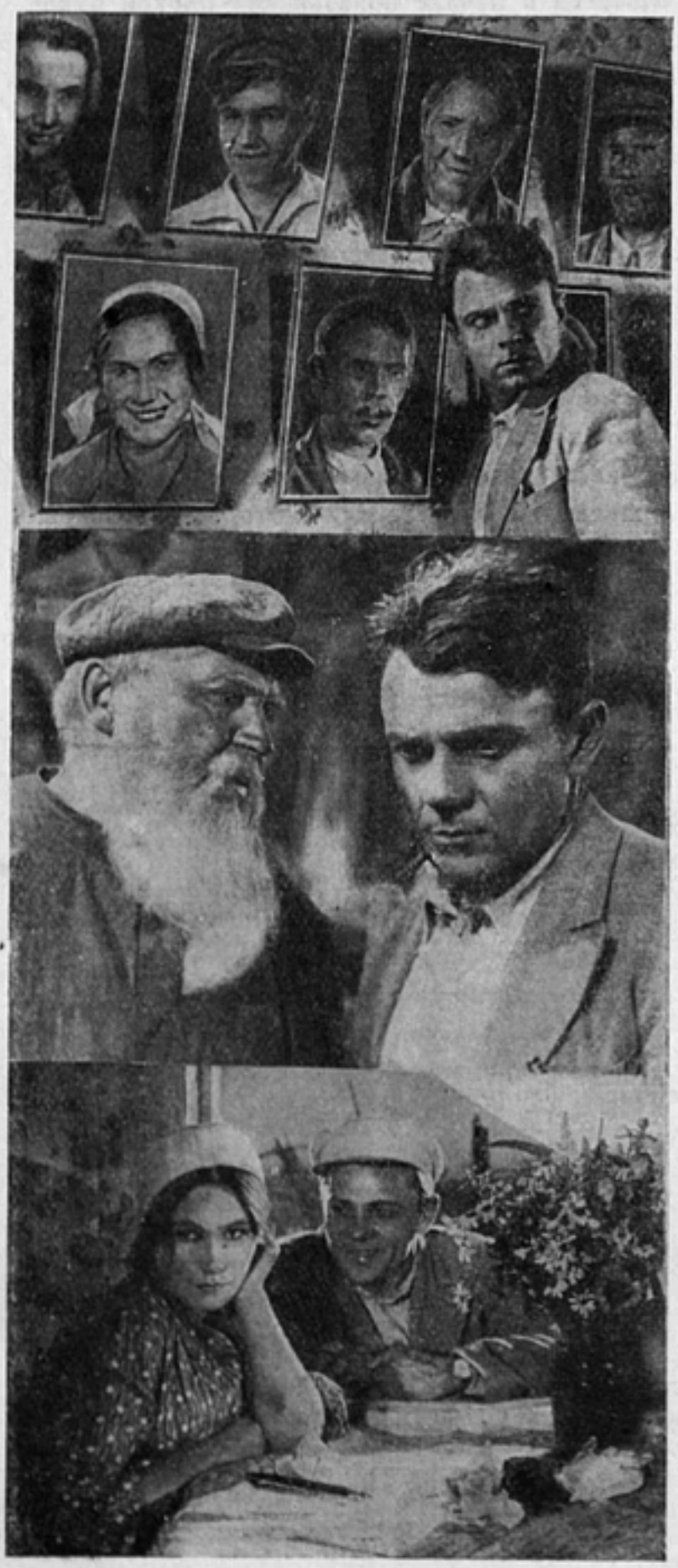
Таковы замечания по общей сюжетно-драматургической концепции фильма.

Перейдем теперь к анализу образов фильма.

Мы уже говорили, что центральным образом «Крестьян» является Николай Мироныч. В этом образе Эрмлер сумел глубоко и правдиво воплотить тип коммуниста, руководителя колхозного движения. «Начальник политотдела Николай Мироныч олицетворяет большого коммуниста, могущего завтра командовать дивизией, директорствовать на крупном заводе и т. д. — в общем представляющего собой лучшего сына партии», — говорят Эрмлер и Большинцов. Фильм блестяще разрешил задачу создания этого волнующего образа. Замысел сценаристов и режиссера нашел адэкватное воплощение в прекрасной игре актера Боголюбова. Он настолько сумел почувствовать свою роль, что ни в малейшей детали мы не видим того, что называют «игрой», мы видим реального Николая Мироныча, а не играющего его актера. А в этом и заключается самая трудная за-

дача актера — играть так, чтобы чувствовалась не игра, а жизнь, снимающая игру. Открытое, мужественное лицо Николая Мироныча, его внешнее обаяние — сочетаются с глубокой страстностью, убежденностью, непоколебимостью в своих принципах.

Кадры из фильма режиссера Ф. Эрмлера «Крестьяне». Оператор А. Гинцбург, производство орденоносной фабрики Ленфильм. Сверху вниз: 1. Нач. политотдела Николай Мироныч (арт. Н. Боголюбов) у портретов знатных людей колхоза. 2. Дед Анисим (нар. арт. В. Гардин) и Николай Мироныч. 3. Николай Мироныч приглашает Варвару на вечеринку (арт. Е. Юнгер)



В этом образе, может быть, ярче, чем в каком-либо аналогичном образе нашего искусства, передана вся многогранность и в то же время монолитность партийца-руководителя, воспитанного партией и гениальным Сталиным.

Глубокая близость к колхозной массе, умение найти общий язык с нею, постоянная работа над ее перевоспитанием и величайшая бдительность, умение во-время и правильно нащупать врага, блестящая сила анализа классовой борьбы — все это воплощает сталинский стиль работы. И недаром Николай Мироныч пользуется такой огромной любовью колхозников, недаром все от старого до малого находят в нем отзывчивого друга и лучшего учителя. Но авторам удалось правильно найти не только облик и характер Николая Мироныча, им удалось сочетать это и с превосходным словесным раскрытием образа. В звуковом фильме слово играет огромную роль. Если в немом кино характер раскрывался через жест, поведение, положение в ситуации, то в звуковом фильме слово играет не меньшую роль, чем жест. И в сочетании этих моментов авторы фильма достигли полного и органичного единства. Слова Николая Мироныча так же внешне скупы, как и его жесты, но так же содержательны и волнующи. Достаточно вспомнить речь Николая Мироныча над телом Варвары. Немногими, скупыми словами Николай Мироныч рисует здесь незабываемый образ Варвары, беднячки, прошедшей суровую школу кулацкой эксплоатации, в первых рядах боровшейся за счастливую колхозную жизнь и так трагически погибшей на пороге полного осуществления своих идеалов.

Николай Мироныч начинает свою речь с заявления Варвары о принятии ее в колхоз. Вся жизнь Варвары воплощена в простых и бесхитростных словах этого заявления. «Варвары Егоровны Нечаевой. Заявление. 15 мая 1929 года.

Как я есть беднячка и всегда в услужении и у кулака всю жизнь спины не разгибала, прошу теперь меня в колхоз принять. Для работы — души не пожалею, чтобы через нашу хорошую жизнь кулакам вышло полное уничтожение».

Это заявление читает Николай Мироныч тихо и спокойно, но уже нарастает волнение массы присутствующих и его голос постепенно повышается и приобретает все большую эмоциональную силу и взволнованность.

— «Приняли Варвару в колхоз» —

Дальше речь идет в повышающемся темпе и с возрастающей страстностью. Начав с скромного заявления Варвары, он развертывает перед слушателями картину той ожесточенной кровавой борьбы, в которой рождались колхозы.

«Хорошую жизнь в те годы строить было не просто. Помните, пухли с голоду дети. Бедняки последние зернышки засевали, а кулаки хлеб в прудах топили, в печах сжигали. Помните сорок семь ран на теле первого председателя колхоза Ивана Никифоровича Лагунова. Пожаром и кровью думало запугать кулачье. Не вышло. Про те годы былины складывать будут, в песнях петь, как люди, души не жалея, строили новую колхозную жизнь...»

Прошла этот путь и Варвара, а теперь, когда основные трудности уже позади, лежит она мертвой. И, обращаясь к ней, Николай Мироныч продолжает речь; слова его звучат не страстью и гневом, а печалью, голос понижается, — он в последний раз говорит с умершим другом, говорит интимно и скорбно.

«Только не услышишь ты этих песен, Варвара Егоровна, дорогая наша подруга!» Плач растет в толпе. Слова Николая Мироныча проникли глубоко в сознание и чувства присутствующих. И вот проходит перед ними вся жизнь Варвары Нечаевой, а вместе с нею и их собственная жизнь: годы страданий, нищеты и мечтаний о лучшей жизни. Как далеко все это и вместе с тем как знакомо им по собственному прошлому. «Ведь ты босой девчонкой сколько тропок истоптала, гоняя кулацкие стада. Сколько ночей проплакала на тяжелой кулацкой работе. С пинками и побоями выносила ты в себе ненависть и мечту, мечту о новой человеческой жизни. Так почему же, Варя, когда мечты твои сбылись, ты ушла?».

И все присутствующие задают тот же вопрос: почему теперь, когда вся жизнь раскрылась перед Варварой, когда все годами вынашиваемые мечты сбылись, она ушла. Может ли это быть?

И, отвечая на этот вопрос, кричит Николай Мироныч — «не верю, не верю. Смутил кто-то, затуманил...»

И теперь никто уже не сомневается, что не могла Варвара Нечаева сама пойти на эту смерть, что нельзя этому поверить.

Так действует речь Николая Мироныча — короткая, простая, но необычайной силы, речь, в которой каждое слово раскрывается тысячью фактов жизни бедней-шего крестьянства до колхозов и в колхозах, каждое слово близко и понятно массам.

Именно в этом умении донести в простых, понятных словах, в немногих жестах и скупой интонации глубочайшее содержание и заключается сила образа Николая Мироныча.

И рядом с этим короткий разговор Николая Мироныча с Варварой перед активом. На вопрос Варвары, сердится ли он на нее, Николай Мироныч в шутку делает строгое лицо и говорит: «а вот я на тебя...» и Варвара уже готовится выслушать разнос, а он, улыбнувшись, заключает «тоже не сержусь», и Варвара довольно смеется тому, как ее провел Николай Мироныч, напустив на себя воображаемую строгость.

Николай Мироныч умеет и пошутить и ловко отпарировать какой-нибудь каверзный вопрос (например, в сцене с сапогами), но когда нужно, он далек от шуток и пощады врагу не даст. Когда нужно, он будет не высмеивать и не вышучивать, а гневно разоблачать и обрушиваться со всей страстью на противника. Так разоблачает он Егорку после речи над телом Варвары.

Таков многогранный облик Николая Мироныча, блестяще и глубоко переданный актером Боголюбовым, и получивший прекрасное изобразительное воплощение в работе оператора (Гинцбург), сумевшего сочетать строгий, четкий рисунок с мягкой пластичностью, не впадая в красивость и слащавость.

Совсем другой тип Герасим Платоныч. Этот человек лишен ощущения радости жизни. Единственный раз, когда он «развертывается» во-всю, это во время поездки в Коньково. Здесь, в быстрой скачке, один, лицом к лицу с пространством и ветром, он сбрасывает свою личину и обнаруживает ту звериную энергию и собственническое сладострастие, которое только и может создать его, кулацкое «счастье». В колхозе же Герасим Платоныч тих и осторожен, мягок и обходителен и только в незаметных чертах прорывается его кулацкое нутро. Это не тот кулак в жилетке и с обрезом, который годами существовал на наших плакатах и увековечен во многих фильмах.

Это кулак новой формации, о котором т. Сталин на пленуме ЦК и ЦКК в январе 1933 года сказал. — «Ищут классового врага вне колхозов, ищут его в виде людей с

зверской физиономией, с громадными зубами, с толстой шеей, с обрезом в руках. Ищут кулака, каким мы его знаем из плакатов. Но таких кулаков давно уже нет на поверхности. Нынешние кулаки и подкулачники, нынешние антисоветские элементы в деревне — это большей частью люди «тихие», «сладенькие», почти «святые». Их не нужно искать далеко от колхоза. Они сидят в самом колхозе и занимают там должности кладовщиков, завхозов, счетоводов, секретарей и т. д. Они никогда не скажут: «долой колхозы». Они «за» колхозы. Но они ведут в колхозах такую саботажническую и вредительскую работу, что колхозам от них не поздоровится». Создать такой образ кулака было, конечно, не легко. Интересно рассказывают о поисках образа Герасима Платоныча Большинцов и Эрмлер. «Созданию этого образа мы посвятили массу времени. Пришлось заинтересоваться биографией ряда кулаков, уже осужденных за их антисоветскую деятельность. Нам стало ясно, что все они, не сговариваясь, применяли одну и ту же систему: чтобы не быть разоблаченными, пролезали в правления колхозов, надевали личину лучших ударников, влезали в сельсоветы и т. д. и, замаскировавшись таким образом, вредили. И все же образ кулака новой формации как-то не получался.

Мы искали прообраз такого кулака, где угодно, а он оказался рядом. Хозяин той избы, в которой мы жили, приятный и обходительный человек, был членом сельсовета, являясь одним из лучших ударников. Однажды, в пьяном виде, он с такой ненавистью избивал лошадь, крича: «Разве у меня были такие кони? Разве у меня была такая жизнь?» — что мы почувствовали в этих его воплях крик совершенно звериной ненависти. Мы насторожились и, наблюдая за ним, стали создавать в своем сценарии образ кулака, наделяя его качествами своего хозяина: улыбкой, манерой держаться, разговаривать. Одновременно мы собирали материал о нем. Результаты подтвердили наши, вначале неясные, предположения: в 60 километрах некогда жила его раскулаченная семья, откуда он поспешил выбраться еще до раскулачивания». («Комс. правда» от 10 февраля 1935 года).

Так же создавались и другие образы фильма. В основе каждого из них лежала проверка образа на жизненном материале.

Итак, уже в процессе сценарной работы облик Герасима Платоныча был проверен жизнью. Материал наблюдений над реальным кулаком наших дней, пролезшим в колхоз, помог авторам создать убедительный образ. Характер кулака подчеркнут рядом изобразительно-типажных моментов. Значение их в том, что они не бьют в глаза (соответственно изменению самого облика кулака), но в процессе раскрытия образа помогают правильному его восприятию.

В лице и гриме Герасима Платоныча подчеркнуты жесткость, замкнутость, отсутствие живого выражения эмоций и мыслей, которое так характерно и для Варвары и для других колхозников. Операторски это хорошо передано тем, что если в изображении лица Варвары очень большую роль играет свет, то лицо Герасима Платоныча дается более жестко, без смягчения светом.

Уже эта замкнутость и жесткость, постоянная настороженность заставляют с самого начала относиться к Герасиму Платонычу иначе, чем к другим персонажам.

Неизменная кожаная куртка, которую носит Герасим Платоныч, дополнительно подчеркивает это его желание укрыться за маской делового работника, среднего советского человека. Портрет его, висящий в галлерее ударников рядом с портретами других колхозников и очень хорошо передающий эти особенности характера, недаром привлекает внимание Николая Мироныча в то время, когда он думает о причине смерти Варвары.

Тактика Герасима Платоныча сводится к тому, чтобы казаться искренним болельщиком за колхоз, страдающим в связи с малейшими неполадками и готовым в случае чего даже пожертвовать собою и безвинно пострадать во имя колхоза.

Но свои мнимые страдания Герасим Платоныч очень умело использует для контрреволюционной, вредительской работы, причем делает это тонко и незаметно. Он никогда не договаривает своих мыслей, он только дает толчок мыслям собеседников в нужном направлении.. И, конечно, он не «против» колхозов, но то, что он делает «за» колхозы, неизменно обращается против них и чем незаметнее, тем сильнее.

Характерно в этом отношении его поведение в связи с раздачей свиней. Герасим Платоныч не идет на заседание правления, обсуждающее этот вопрос. Он предпочитает действовать через Егорку, которому говорит только одну фразу — «за свое счастье держаться надо». Приходя же в правление уже к концу, когда решено продать

Арт. Н. Боголюбов в роли нач. политотдела Николая Мироныча и засл. арт. А. Петров в роли Герасима Платоныча. Кадр из фильма режиссера Ф. Эрмлера «Крестьяне». Оператор А. Гинцбург, производство орденоносной фабрики Ленфильм

половину стада, Герасим Платоныч прикидывается больше всех расстроенным и обиженным этим решением и умело подготовляет успех предложения Егорки о раздаче свиней.

Когда дед Анисим кричит: «А почему такое вышло, кто в этом виноватый?» — входящий Герасим говорит: «Выходит я один во всем виноватый» и, сбив с толку присутствующих, продолжает «Только я еще двух виноватых знаю». И на крик: говори, поясняет: «партию и советскую власть. Это они приказывали для колхозного счастья свиней завести. Правильно? Почему же мы животноводы как ударники в этой заботе ночей недосыпали, как приговоренные скотине в глаза засматривали, а правление не могло планов составить. И получилось, что свиней мы развели, а кормов не засеяли...

И получилось все кругом правы, только я один виноват... Спасибо, граждане...».

Умелой демагогией Герасим Платоныч заранее отводит здесь от себя малейшее подозрение и даже вызывает сочувствие своему горю со стороны собравшихся колхозников.

Герасим Платоныч не схема, а живой человек, поэтому он должен быть показан и с точки зрения обычных человеческих чувств. Мы видим его любящим мужем, будущим отцом, мы видим его задушевно играющим на дудке. Но в том-то и состояла задача авторов, чтобы в дальнейшем раскрыть несовместимость истинно человеческих чувств и радостного приятия жизни с эгоистической античеловечной психологией кулака. Ради достижения своей корыстной цели он не останавливается ни перед чем, он растаптывает лучшие человеческие чувства, убивает жену и вместе с ней вынашиваемого ею ребенка. В смертельной злобе к колхозам и советской действительности он лелеет преступный план взрыва колхоза через разжигание пережитков собственнического инстинкта и, когда этот план рушится, совершает цепь кровавых преступлений, ибо иного пути борьбы у него не остается.

Заслуженный артист республики Петров, играющий Герасима Платоныча, очень хорошо дает это постепенное раскрытие облика кулака. С огромной силой сделаны сцены, обнажающие перед нами отврати-

тельное нутро врага: его свидание с матерью, клятва если не руками, так зубами, до последнего издыхания бороться за кулацкое «счастье», и сцена убийства Варвары. Переходы от звериного страха быть раскрытым и смертельной ненависти к будущему сыну-коммунисту к смердяковской жалости и отвратительному плачу над телом Варвары, от страха и ужаса после убийства к предусмотрительному и заботливому сокрытию его следов, вплоть до устранения соломинки, застрявшей в пальцах ног Варвары, когда он тащил ее вешать, — все это сделано необычайно естественно и сильно.

Образы Николая Мироныча и Герасима Платоныча наиболее удачные в картине.

Бесспорно, удался в основном и образ Варвары, который играет в фильме также большую роль. Артистка Юнгер сумела передать бьющую ключом жизнерадостность Варвары, ее радостные и светлые мечты о будущем сыне, ее любовь к колхозу, заботы о колхозном добре. Как вскипает Варвара, когда она узнает о продаже свиней! С какой страстью обрушивается она на незадачливого Матвеева, который прохлопал расхождение в планах.

Но думается, что в образе Варвары есть и слабая черта: в ней очень мало той твердости и суровости, которую дала ей вся ее бедняцкая жизнь, дала борьба за колхозы. Несколько односторонний акцент на мягкости, женственности, любви, материнстве заслонил эти стороны, так глубоко охарактеризованные в речи Николая Мироныча. Строгий реализм образов Николая Мироныча и Герасима Платоныча здесь в некоторых моментах переходит в размягченную «красивость», подчеркиваемую соответствующей трактовкой пейзажа и обстановки. (Сравните пейзаж у обрыва и обстановку комнаты в сцене, когда Варвара мечтает о будущем сыне.)

В этих случаях и в изобразительной передаче кадра (т. е. в работе оператора) появляются элементы вуалирования, смягчения контуров, четких очертаний, игра на чрезмерной живописности, мы полагаем, что в этой трактовке образа Варвары виновна не только игра артистки и работа оператора, сколько сценарно-режиссерская трактовка роли Варвары. Почти во всех больших сценах, где появляется Варвара (исключая сцену в правлении) — это сцены любви. Любовь показана в свинарнике, на обрыве и любовью охвачена Варвара в последней сцене перед убийством. Акцент на любви (да к тому же еще на любовной сцене в свинарнике в начале картины) придает ряду моментов окраску физиологического натурализма в духе Золя, в других же случаях (сцена у обрыва) приводит к нарочито окрасивленной пасторали. Безусловно, этой опасности можно было избежать, и тогда при акценте на других — отмеченных нами — моментах — образ Варвары значительно бы выиграл.

Вызывает некоторые возражения и образ Егорки. При большом мастерстве актера Пославского в этом образе получается, однако, некоторый момент излишней суетливости и недостаточной углубленности. Сложные психологические процессы, происходящие в душе Егорки, противоречивость его роли: бедняка, внутренне преданного советской власти, но служащего бессознательно кулаку, — внутренне недостаточно мотивированы. Мы как-то совсем не видим его жизни, не видим корней его поведения. Ведь дело, конечно, не в одном уважении к Герасиму Платонычу, дело также и в егоркином анархизме, в известной дикости его и оторванности от основных масс колхоза. Вот эти черты не удалось достаточно вскрыть и мотивировать. Иное получилось с ролью деда Анисима (нар. арт. Гардин). По смыслу эта роль очень хороша, но типажно она дана, по нашему мнению, недостаточно удачно. Типажно — это скорее какой-нибудь старый купец или церковный староста, но не типичный старик-крестьянин, да еще бывший ссыльно-поселенец и участник крестьянских восстаний (как трактует эту роль Гардин).

Остальные персонажи «Крестьян» очень удачны. Несмотря на эпизодичность этих персонажей, в их трактовке удалось великолепно передать различные типы колхозной деревни.

В первую очередь надо упомянуть мать Герасима (народн. артистка Корчагина-Александровская). Облик старой кулачки, когда-то властной и богатой, а теперь под видом нищенки разыскивающей своего сына, дан с поразительным мастерством. Здесь опять надо отметить значение диалога. Характер матери Герасима раскрывается не только сочетанием внешне униженного и нищенского вида с внутренней злобой и тоской по утерянному богатству, но и в словах ее очень типичных для старухи, носящей свое кулацкое горе по дорогам и околицам колхозных полей и деревень.

«Признал, — умиленно и еще с каким-то недоверием говорит она сыну, — а я боялась, что не признаешь».

«Твоя корова? — ревниво спрашивает она затем и вспоминает, — двадцать у нас таких-то было». В тоске по старой своей собственности она готова подозревать даже и сына в «краже» этой собственности. Его корова для нее равносильно — корова, отнятая у нее, одна из ее двадцати коров. Эта интонация собственничества, мечта о котором поддерживает старуху и дает ей силы злобно дожидаться гибели колхозов, прекрасно передана игрой Корчагиной-Александровской. И надо видеть, как преображается эта внешне жалкая старуха, когда она слышит, что сын их не предал и продолжает бороться против колхозов, как истово она благословляет его на это дело, как оживает ее мечта о возврате старой жизни. Она согласна годы еще ходить и нищенствовать, но только бы оставалась эта надежда на возврат старого.

Без нее — нет жизни старухе, как нет жизни и ее сыну.

И вот противоположный лагерь. Мы на клятве, организованной дедом Анисимом для раскрытия покушавшегося на Николая Мироныча.

Хотя большинство присутствующих здесь играет маленькие эпизодические роли, тем не менее они великолепно воплощают типы колхозников и доводят их до зрителя. Комсомолец Петька не может клясться богами: «я комсомолец, в богов не верую», и дед Анисим просит его, чтоб не срывать розыска убийцы, поклясться комсомольской клятвой. И Петька дает комсомольское слово, что не знает ничего об убийстве: в этот момент мы видим его открытое, ясно отражающее внутренние переживания лицо. Это лицо — зеркало души и оно не солжет, на нем нет маски, которую носят люди, таящие что-либо против колхоза. И так же открыты лица, так же прямы взгляды других колхозников: все они горюют о ранении Николая Мироныча и готовы сделать что угодно, чтобы найти убийцу.

В людях, которые проходят здесь перед зрителем, воплощены образы новых крестьян, крестьян социалистической деревни, строящих под руководством партии счастливую, зажиточную жизнь.

У Ван-Гога есть картина «Крестьянское кладбище». Об'ясняя своему брату Тео идею этой картины, Ван-Гог пишет:

«Хотел выразить в этих развалинах то, что здесь, в течение столетий, в ту же самую землю, которую они обрабатывали всю жизнь, клались на вечный покой крестьяне. Я хотел выразить, как удивительно просто происходят у них смерть и погребение, с такой же необходимостью, как падение осенней листвы: немного вскопанной земли, деревянный крестик и больше ничего... И вот развалины эти говорят мне о том, что проходят и вера и религия, как бы крепко они ни держались, а жизнь и смерть крестьянина остаются все теми же, все так же восходит и увядает, как трава и цветы, растущие на этой кладбищенской земле».

Все проходит, все изменяется — а «жизнь и смерть крестьянина остаются все теми же» — эта идея пронизывает не только картину Ван-Гога, но и большую часть значительных произведений литературы и живописи, посвященных жизни крестьянства в условиях капитализма. Многие художники пытались опоэтизировать эту застойную деревенскую жизнь, медлительные темпы работы, тип крестьянина, верного обычаям и религии, пытались найти величие в отсталых формах труда. Таковы картины Милле, знаменитого французского художника прошлого века, посвятившего свое творчество крестьянству.

Социалистическая переделка советской деревни, создание и развитие колхозов навсегда опрокинули философию неизбежности деревенского застоя. Колхозы обеспечили невиданные темпы роста благосостояния крестьянства. Если раньше на нищете миллионов поднималась лишь незначительная часть крестьянства, выраставшая в кулачество, «благополучие» которого создавалось десятилетиями и веками звериной эксплоатации и разорения беднейшей массы крестьянства, то теперь десятки миллионов колхозников быстрыми шагами идут к зажиточной жизни. Она стала уже не мечтой, а реальностью.

Но советское искусство не создало еще произведения, которое показывало бы этот этап развития. Лучшие произведения литературы, посвященные колхозам, охватывали лишь начальные этапы коллективизации — этапы напряженнейшей, острейшей классовой борьбы за само существование колхозов, период ликвидации кулачества как класса. В фильме «Крестьяне» — Николай Мироныч говорит об этом этапе, как уже в основном пройденном. Колхоз, показанный в фильме, давно прошел организационную и самую трудную стадию своего развития. Ничто уже не может повернуть колхозников

вспять. Здесь не может быть уже конфликтов и ситуаций, которые господствовали в колхозных фильмах предыдущих лет: колебания середняка, выбирающего между коллективным и индивидуальным хозяйством, массовые вспышки инстинкта собственничества под влиянием кулацкой пропаганды, «бабьи бунты» и т. д. Характер этого нового этапа ярко подчеркнут в фильме «Крестьяне». Исчезли характерные зипуны и заплатки, нет лаптей, улучшилося жилье колхозников, свиньи стоят в чистом, хорошо оборудованном свинарнике, актив колхоза заседает за пельменями.

В возросшем материальном благосостоянии дается тип передового колхоза, и здесь Эрмлер нисколько не преувеличивает. Колхозники Реутовского района, просмотрев фильм «Крестьяне», говорят: «у нас в деревне тоже такие вещи есть, как у Вари были: и кровати и одеяла. Это тоже верно. И баню мы себе строим. Пельменей вот не варим, зато у нас мед есть». Но, показывая элементы зажиточной жизни колхоза, фильм в то же время учит, что зажиточная жизнь завоевывается в борьбе, что остатки разгромленного кулачества пытаются еще в новой, более замаскированной форме вредить колхозам. Картина Эрмлера от начала до конца насыщена ощущением классовой борьбы, призывом к бдительности, большевистской непримиримости к врагам. Партийность в самом глубоком понимании этого слова пронизывает фильм Эрмлера, она воплощена в каждом его кадре. Именно в этом — великое достоинство фильма: в том, что Эрмлер, взяв сегодняшний день колхозного строительства, создал блестящее произведение, монументальное полотно, лишенное поверхностной агитационности, глубоко драматичное и в то же время подлинно партийное.

Одной из основных особенностей социалистического реализма является то, что, показывая действительность, художник, овладевший этим методом, может реально показать и будущее, вскрыть тенденции его развития. До сих пор в наших фильмах вопрос о перспективности был одним из наиболее «узких». Распространялись даже теории насчет того, что на сегодняшнем материале

Вечеринка у деда Анисима. Кадр из фильма режиссера Ф. Эрмлера «Крестьяне». Оператор А. Гинцбург, производство орденоносной фабрики Ленфильм

можно делать только агитки, большую же художественную вещь можно создать лишь на «устоявшемся» материале уже пройденных этапов.

Во всех своих фильмах («Парижский сапожник», «Обломок империи», «Встречный» совместно с Юткевичем, и др.) Эрмлер боролся против этого филистерского предрассудка и смело обращался к проблемам, непосредственно выдвигаемым жизнью, отказываясь ждать, пока жизнь разрешит эти проблемы и сделает художественное воплощение менее трудным.

Поступая так, Эрмлер был в первых рядах борцов за социалистическое искусство. И его сегодняшняя победа есть ярчайшее доказательство правильности избранного им пути, доказательство огромной силы, которую приобретает художник, идущий в авангарде своего класса, художник, считающий своей задачей показ перспективы дальнейшего пути. Уже «Встречный» показал, что художник, правильно понимающий свою задачу, может создавать большие произведения на материале непосредственной, сегодняшней борьбы за социализм.

«Крестьяне» являются следующим шагом на этом пути, осваивая более трудную область работы художника, — работу на колхозном материале.

Социалистический реализм требует, далее, показа характеров в типических обстоятельствах. Решает ли Эрмлер эту задачу? Бесспорно, решает. Он дает яркий и правдивый тип партийца, руководителя колхозного движения в образе Николая Мироныча, дает тип кулака «новой формации», прикрывшегося маской колхозного специалиста, дает глубокие образы колхозной массы.

Все это бесспорно.

И наконец социалистический реализм требует простоты и ясности языка, требует создания произведений понятных миллионам.

И эту задачу великолепно выполняет фильм Эрмлера. Неслучайно колхозники после просмотров отмечают понятность и ясность фильма, как одно из основных его достоинств. Колхозница из колхоза «Путь Ильича» говорит: «Я очень малограмотна. Из того, что я видела за последние три года, очень многое не понимала, частенько приходилось соседей расспрашивать. Эта картина — первая, которую я без помощи поняла, сама в ней разобралась и так все запомнила, что могу все по порядку рассказать и пояснить».

Сложность языка, запутанные метафоры и символы в предшествующие годы были очень распространены в советских фильмах. Нередко картины превращались даже в своеобразные философские трактаты, стремящиеся оперировать уже не образами, а чистыми понятиями (так называемое интеллектуальное кино).

Фильм Эрмлера, при всей сложности сюжета и коллизии, взятых художником, сохраняет в то же время предельную простоту и понятность. Это подлинно массовое искусство, понятное любому зрителю, но нисколько при этом не снижающее содержания.

«Крестьяне» — искусство больших и глубоких мыслей, волнующих образов и ясных форм.

И еще одну проблему решает фильм Эрмлера. Я имею в виду проблему занимательности, «развлекательности». В годы трудностей роста советской кинематографии, трудностей овладения новым материалом — попытки показа сегодняшнего дня средствами искусства нередко вырождались в сухую дидактику, в подмену художественного произведения агитпропфильмом.

Неслучайно поэтому так остро встала проблема занимательности, проблема борьбы с голой дидактикой и рассуждательством. Части художников показалось тогда, что «занимательность» можно понять как право на уход от политических проблем, как право на чисто развлекательное искусство. Было бы весело, а все остальное не важно! Фильм Эрмлера со всей силой бьет по этим тенденциям аполитичной развлекательности и доказывает, что понятие занимательности нисколько не противоречит идейной и политической глубине произведения; напротив, чем более глубока идейно вещь, тем больше возможностей построить ее «занимательно».

«Занимательность» заключается прежде всего в умении построить на взятом материале крепкий сюжет, дать драматургически цельное произведение, которое увлекало бы зрителя, заставляло его переживать вместе с героями все события, все происходящее в фильме. Если зритель взволнован, если он захвачен фильмом, то проблема «занимательности» уже разрешена. В «Крестьянах» мы как раз имеем пример драматургически увлекательного сюжета, развернутого с огромной эмоциональной силой. Реализуя сюжет, авторы фильма используют все богатство жанровых возможностей, начиная от трагедийности кульминационных

сцен и кончая комедийными деталями бытовых сцен. Соревнование в поглощении пельменей, несложные трюки, которыми менее «стойкие» из соревнующихся пытаются скрыть свое поражение, и другие сцены органично вводят в фильм элементы комедийности, в то время как сцена убийства и речи над телом Варвары поднимаются до высшей трагедийности.

Умение сочетать высокую трагедийность с комедийными или просто жанрово-бытовыми деталями очень важно в искусстве. Когда мы смотрим, например, «Утро стрелецкой казни» Сурикова, нас поражает в этом гениальном произведении, с какой силой трагедия допетровской Руси, воплощенная в гибели стрельцов, сочетается с самыми несущественными, казалось бы, деталями жанрового характера. Колеи, оставленные проехавшими телегами, грязь, приставшая к ободьям колес, играют здесь равноправную роль с потрясающим плачем матерей, жен и детей казнимых стрельцов. Но именно этими, как-будто, несущественными деталями художник заставляет нас до конца верить в истинность изображаемого. Именно потому, что и колеи и грязь так обыденны, тысячи раз наблюдаются каждым в повседневной жизни, они, будучи включены в трагедию, придают ей непререкаемую правдивость. Если перевести это положение на язык теории, то оно будет означать требование верности не только типических характеров и обстоятельств, но и верности деталей.

Можно было бы указать ряд примеров из «Крестьян», которые подчеркивают эту роль правдивости деталей. Вот один из этих примеров: к окну правления колхоза во время разговора Николая Мироныча с председателем (Матвеевым) подходит крестьянин. Подходит он не потому, что ему нужно спросить или выяснить что-либо конкретное. Он хочет просто потолковать, посмотреть на Николая Мироныча, который олицетворяет для него «свою власть», перекинуться с ним двумя-тремя словами. Николай Мироныч тоже знает, что подошедший ничего особенного ему не сообщит, что его визит это своеобразная форма уважения и сознания, что «своя власть» в любую минуту доступна рядовому колхознику. Знает и ведет себя в соответствии с этим.

«Толкуете?» — спрашивает крестьянин, увидев, что Николай Мироныч не один.

«Толкуем», — отвечает тот.

«Порядочки наводите?» — выразительно спрашивает крестьянин.

«Навожу», — в тон ему отвечает Николай Мироныч.

И хотя, как-будто, ничего еще не сказано, но на самом деле все уже сказано — колхозник вполне удовлетворен тем, что вот и он перекинулся с Николаем Миронычем несколькими словами и больше не хочет ему мешать.

«Ну, толкуйте, — говорит он, — я уже как-нибудь в другой раз».

Каждому случалось наблюдать десятки раз такие сцены; они глубоко характерны для крестьянина-колхозника: именно в этих деталях воплощается его отношение к «своей власти», к партии, олицетворяемой в данном случае, Николаем Миронычем, и, давая эту деталь, Эрмлер заставляет нас глубоко чувствовать правдивость фильма в целом.

Или деталь с сапогами. Здесь выражена другая особенность психологии крестьянина: его любовь сформулировать какой-либо вопрос образно-иносказательно, пользуясь простейшим и знакомым каждому примером обыденной жизни.

Так и здесь: один из колхозников, подразумевая правление колхоза, хитро спрашивает у Николая Мироныча: «нет ты мне вот что скажи, Николай Мироныч, ежели у меня сапог жмет и натирает, волен я его заменить к примеру валенком, или чем другим или должен всю жизнь маяться». Николай Мироныч, не разобравшись, куда гнет «щуплый», просто отвечает: «Волен, конечно», и тот сразу ловит его на слове и, переводя пример на правление колхоза, требует созыва собрания, для смены правления. Николай Мироныч, поняв, в чем дело, парирует хитрость хитростью.

«Постой, — говорит он «щуплому», — а сапог у тебя одну ногу натирает или обе?»

Тот, чувствуя ловушку, не отвечает прямо, а ставит в свою очередь вопрос. «Это ты к чему?» «А к тому, — отвечает Николай Мироныч, — что может не сапог виноват, а нога у тебя корявая». Общий смех. «Щуплый» сконфужен.

В этом эпизоде дана и обобщена тысячи раз встречавшаяся в очерках и описаниях крестьянских собраний деталь: любовь к иносказательному переводу вопроса на эмпирический, жизненный пример, чтобы через него доказать то или иное положение.

Эти детали, данные в разговоре, дополняются деталями, данными изобразительно; здесь надо отметить роль деталей в пока-

В бане. Кадр из фильма режиссера Ф. Эрмлера «Крестьяне». Оператор А. Гинцбург, производство орденоносной фабрики Ленфильм

зе переполоха во дворе, когда из него выгоняют свинью обратно в свинарник, роль таких деталей, как ограда у огорода, около которой Герасим Платоныч беседует с Егором, и др.

Все сказанное нами показывает, что по всем своим характерным особенностям «Крестьяне» представляют фильм последовательно-реалистический, дающий правдивое, понятное отображение действительности, верность типического и деталей и фильм в то же время глубоко партийный. Есть, однако, в стиле и художественном методе фильма ряд моментов, которые нам кажутся спорными.

Мы уже указывали, что в сюжетно-драматургическом отношении, в отношении характеристики отдельных персонажей не все нам кажется в фильме одинаково удачным. Если говорить о стиле в целом, то и здесь надо сделать несколько замечаний. Делая их, мы не хотим снизить тем самым оценку фильма, но критика ведь есть критика и потому она обязана хотя бы и с ошибками пытаться указать не только сильные, а и слабые или спорные стороны произведения. Во многих статьях, посвященных «Крестьянам», и в частности в статьях А. Пиотровского, указывалось, что слабым местом «Крестьян» являются «некоторая нереальность», «судорожность», сказавшиеся в сцене убийства Варвары и в образе Егорки. Эта черта рассматривается как отголосок экспрессионистических моментов ранних произведений Эрмлера, тяги его к образам чудаков, социально неполноценных личностей, калек и юродивых (глухонемой Кирик из «Парижского сапожника», лишившийся памяти герой «Обломка империи»). В этом указании есть известная доля истины. Его подтверждает более всего тот факт, что в первоначальных вариантах сценария образ Егорки являлся центральным и акцент был сделан на выявлении его болезненной страсти к собственности.

Но в картине тенденция эта в основном оказалась преодоленной. В образе Егорки в результате переакцентировки получилось уже нечто обратное экспрессионизму, а именно: ранее (в сценарии) его поступки были мотивированы патологическим собственничеством внезапно приобревшего собственность бедняка, теперь же они в известной мере оказались (с устранением

этой черты) лишенными внутренней психологической мотивировки и в то же время недостаточно оправданы средой, бытием Егорки.

Точно так же едва ли можно усматривать экспрессионизм в сцене убийства. Безумная беготня Герасима Платоныча около тела убитой им Варвары, переход его от преступления к слезам и новому преступлению — вполне оправданы ситуацией и не противоречат реальности сцены. То обстоятельство, что основные образы и основные ситуации фильма разрешены строго реалистично, говорит во всяком случае за то, что Эрмлер преодолел уже влияния экспрессионизма.

Существеннее, на наш взгляд, два других момента. Первый — это опасность натурализма. Не везде Эрмлер удерживается от него. Временами он соскальзывает в самодовлеющее натуралистическое подчеркивание чистой физиологии. Сцена с пельменями очень хороша, но Эрмлер, постепенно гиперболизируя ее, стоит уже на грани превращения картины зажиточной жизни в лукулловское об'ядение. Несколько раз мелькает перед нами фигура об'евшегося, осоловелого гармониста, лицо которого говорит лишь о работе желудка, осваивающего огромную порцию пельменей. Эта натуралистическая гиперболизация, естественно, приводит к выпячиванию чисто физиологической стороны сцены.

Есть нечто рубенсовское и в этой сцене, в сценах любви, мытья в бане и т. д.

Говоря «рубенсовское», мы вовсе не хотим этим полностью осудить данные сцены и вложить в само понятие лишь отрицательный смысл. В основе «рубенсизма» лежит здоровое чувственное приятие жизни, которое и сближает Рубенса с ранним буржуазным материализмом, но оборотной стороной этого чувственного оптимизма является подчеркнутый физиологизм, любование голым бездумным наслаждением. Вот почему Рембрандт—антипод Рубенса, вскрывавший глубины человеческой психологии, является для нас необходимым коррективом при восприятии творчества Рубенса. Наше искусство — это искусство великих идей, глубочайших мыслей и чувств, поэтому оно не может стать на позиции голого сенсуализма— будь то Рубенс, или Буше или, наконец, Ренуар. Мы берем только ту здоровую основу, которая есть во всяком сенсуализме, но берем так, чтобы оно не заслоняло перед нами искусство, поднимавшееся на высоты мысли и сознания — точнее искусство Шекспира, Рембрандта, Микель Анджело, Бальзака, Толстого. Подчеркиваем именно этих художников, а не Золя, например, который социальное и идейное очень часто сводит к физиологическому и впадает в преувеличенное натуралистическое акцентирование физиологического.

Проблема «рубенсизма» очень важна сейчас для нашего искусства. На предыдущем этапе развития наше искусство недостаточно охватывало ряд вопросов, связанных с чувственной стороной жизни. Считалось даже чуть ли не зазорным давать обнаженное тело, сцены любви и т. д. За последнее время и в живописи, и в литературе, и в кино мы видим естественную тягу к более широкому охвату жизни, к показу и чувственных ее проявлений. И здесь-то при положительности этого стремления в целом выступает опасность чисто биологической и физиологической трактовки чувственных явлений, к устранению их осознанности и ведущей роли сознания по отношению к чувственной сфере человека.

Нам представляется, что в фильме Эрмлера эта опасность является основной. В самом деле, если бы не так подчеркивалась чувственная сторона любви Варвары и Герасима, разве от этого образ Варвары проиграл бы? Мы говорим здесь вовсе не о каком-то аскетизме и монашестве, мы говорим только о чувстве меры. А между тем такое выпячивание чувственности привело к оттеснению других черт облика Варвары и к тому, что почти все ее отношения с Герасимом Платонычем получают несколько односторонний характер.

Самодовлеющее любование чувственными сторонами явлений неизбежно в то же время приводит к физиологическому натурализму, ибо сущность натурализма как раз и заключается в недооценке роли сознания, идеи в искусстве и в отражении преимущественно чувственной стороны явлений.

И сравните, в связи с этим, как разнится сцена в свинарнике от сцены у тела Варвары. В первом случае само подчеркивание сцены любви симфонией свиного визга и чувственно-биологическими ассоциациями мощи и добротности животных с таким же все заполняющим чувством Варвары уже низводит всю сцену до физиологического натурализма, во втором случае воплощено не менее сильное чувство скорби, но как оно осмысленно, как высоко поднято!

В этом и заключается отличие подлинного реализма всегда идейного, всегда мыс-

лящего от натурализма и голого сенсуализма.

Перейдем теперь ко второму вопросу, который необходимо поставить в связи со стилем и творческим методом «Крестьян».

Тов. Шумяцкий поднял вопрос о темпах развития действия и темпах ритма в наших фильмах. С этой точки зрения он критикует ряд фильмов и делает в частности замечание, относящееся к недостаточным внутренним темпам действия, замедленности драматического его развертывания и игры актеров в «Крестьянах».

Сравнивая «Крестьян» с американским фильмом «Вива Вилла!», Б. З. Шумяцкий говорит: «Нам думается, что, если бы в «Крестьянах» были та же динамичность, тот же крепкий ритм, тот же высокий внутрикадровый темп, что и в фильме «Вива Вилла!», «Крестьяне» значительно бы выиграли».

Вопрос этот поднят т. Шумяцким вполне своевременно. В самом деле многим нашим фильмам при внутренней драматургической напряженности нехватает динамики оформления действия.

Нельзя сказать, что в «Крестьянах» нет внутренней динамики. Она дана здесь почти в каждом эпизоде. Но эта внутренняя динамика и напряженность разрешаются внешне в статике, в полной иногда неподвижности тела.

Вспомните эпизод разоблачения Герасима Платоныча. Когда Егор заносит топор над головой Герасима Платоныча, Николай Мироныч кричит: «Не смей!». И здесь действие переходит в статическую сцену. Егор с занесенным топором, Герасим—все это дано без движения, для того чтобы остановкой движения сильнее выразить внутреннюю напряженность. Замедленно дана и та часть сцены убийства, когда Варвара, остановившись у порога, долго стоит и смотрит на Герасима Платоныча. В каждом почти эпизоде можно найти этот прием замедления темпа и перехода в самые острые моменты к статике. Для чего это нужно режиссеру? Нам думается, для того, чтобы дать переживания, кульминацию внутреннего напряжения и динамики вне времени, как нечто очень длительное и абстрагированное от внешних условий. Само собой разумеется, приемы торможения действия и замедленного ритма сами по себе нисколько не порочны. Иногда они просто необходимы. Но в данном случае они имеют иное качественное значение. Прием, применяемый Эрмлером, не впервые встречается в советских фильмах. Наибольшее развитие он получил в «Арсенале» Довженко. Причем этот прием нельзя об'яснить только воздействием театра. Статика, как прием, идет здесь от своеобразного понимания проблемы монументальности в кино и, во-вторых (что более важно), от преобладания внутренне психологического над действием, событием, т. е. от так называемого внутреннего монолога. Анализируя психологическое состояние, художники в этих случаях как бы изолируют его от внешних условий, освобождают его от подчинения времени и создают особое временное измерение, подчиняющееся

В бане. Кадр из фильма режиссера Ф. Эрмлера «Крестьяне». Оператор А. Гинцбург, производство орденоносной фабрики Ленфильм

внутренним психологическим законам. Реальное время, в которое укладывается этот психоанализ, обычно очень незначительно (в кино секунды-минуты, в литературе у Джойса в «Уллисе» — один день), но суб'ективно-психологически оно кажется целой вечностью.

Совершенно очевидно, что такая трактовка, стремящаяся преодолеть реальные пространственно-временные границы, обособить психическое состояние от внешних условий, не может не вызывать возражений.

Дело не только в том, что она ведет к статике, к замедленности действия, а прежде всего в том, что с об'ективно реалистической точки зрения здесь легко перейти на суб'ективно-психоаналитическую.

Наряду с этим надо отметить и общую замедленность действия в «Крестьянах», характерную для большинства наших звуковых фильмов. Наиболее динамичной сценой фильма является эпизод поездки Герасима Платоныча в Коньково. И недаром зрители почти всегда аплодируют этой сцене. Они аплодируют разумеется не смыслу ее (обычный смысл таких динамических сцен — приближение помощи положительному герою), а динамике, которой так не хватает другим сценам фильма. Недостаточные темпы временного развития действия в «Крестьянах» соединяются с недостаточной активизацией его пространственного развертывания. Говоря о «недостаточности» в этом разрезе, мы берем критерием возможности кино как искусства. Киноискусство отличается тем, что оно легко связывает разнопространственные события, развивающиеся параллельно во времени. Монтаж является средством такой связи. Между тем, если, например, взять в «Крестьянах» такие сцены, как: приход матери к Герасиму Платонычу, собрание актива и поездку в Коньково, то мы увидим, что они даны по принципу театральных сцен: начинается и кончается одна сцена, без перебивки ее другой, затем идет также «однолинейно» вторая сцена и т. д.

Между тем, действие, бесспорно, стало бы более динамичным, если бы эти сцены в те или иные моменты перекрещивались, если бы зритель не просто наблюдал «однолинейное» спокойное развитие действия, но переплетение действий. В сценарии была мысль вмонтировать в сцену, предшествовавшую убийству, слова матери Герасима, переплетающиеся со словами Варвары. Варя говорит: «И всех кулаков и воров он сошлет в далекую Сибирь» и рядом слышится голос матери: «батьку раскулачили и в далекую Сибирь сослали». В немом кино такой прием означал бы вмонтирование в сцену убийства изобразительного показа матери Герасима. Такой прием, как мы знаем, вполне естественен с точки зрения киноспецифики.

И он может найти свое место и в звуковых фильмах в форме ли звукового «наплыва», или одновременно и звукового и зрительного.

Этот пример показывает, что в области освоения гибкости киноязыка, специфических средств большей динамизации и более всестороннего раскрытия действия — нами далеко еще не все сделано.

Но, когда мы говорим о стиле социалистического реализма, мы подразумеваем, что этот стиль будет означать использование специфичности каждого вида искусства в полную меру. Борьба за такое освоение специфики кино и является одной из основных задач творческих работников советской кинематографии.

Таковы проблемы, выдвигаемые фильмом «Крестьяне», блестящим произведением, поднимающим наше искусство еще на одну ступень в ходе борьбы за социалистический реализм. Социалистический реализм не догма, а осознанное, художественно переработанное и образно выраженное отображение самой развивающейся действительности.

И эта действительность ставит перед художником все новые и новые задачи. Уже поэтому социалистический реализм в его особенностях и приемах не может быть исчерпан и приведен к какому-то стандарту.

Поэтому и художник не может остановиться на ступени, достигнутой его очередным произведением, ибо творчество есть процесс, и Фидлер хорошо сказал когда-то, что произведение, отражая процесс, никогда не может его исчерпать и что самосоздание произведения, фиксируя определенную стадию процесса, толкает художника благодаря противоречию между движущимся процессом и стабильным произведением к новому творческому акту. Пожелаем же Эрмлеру и всему творческому коллективу «Крестьян» еще более значительных успехов, утверждающих и развивающих великое искусство социалистического реализма.

Читая сценарий

В. ЕРМИЛОВ

О возможности переделок литературных произведений для театра и кино

В нашей театральной критике много спорили и продолжают спорить о возможности переделок литературных произведений, написанных не в драматической форме, для театра. Спор имеет жизненное содержание, в основе его лежит реальное противоречие. За очень немногими исключениями спектакли, построенные на инсценировке, неудачны; а между тем, количество инсценировок не уменьшается. «Мертвые души», «Пикквикский клуб», «Человеческая комедия», «В овраге», «Разгром» и другие—все эти, очень различные и по уровню, и по характеру мастерства, спектакли родственны между собою по негативному признаку: все они не были победою театра. Все они были гораздо, неизмеримо беднее, чем те литературные произведения, переделка которых легла в основу этих спектаклей. Самая сущность стиля литературного произведения, то *субъективное*, принадлежащее автору, что очень часто не может быть выражено не только в диалогах персонажей, но и вообще не может быть непосредственно дано в *тексте*, но что, вместе с тем, реально существует в произведении, в логике сцепления и движения образов, в пейзажах, в самих недоговоренностях автора, в подтексте, то, что насыщает и проникает весь «материал» произведения — все это выветривалось, улетучивалось или страшно обеднялось в инсценировках. Театр, который по самой природе своей *обогащает* литературу, раскрывая возможности, заключенные в драматическом произведении, здесь выступает как прокрустово ложе для литературы! Но это означает, что в инсценировках обеднялось не только искусство литературы, но и искусство театра. Эти инсценировки целиком подтверждали точку зрения такого великого знатока и мастера обоих искусств—литературы и театра,—каким был Гете. В своих «Разговорах» Эккерман пишет:

«Сегодня вечером я имел счастье выслушать целый ряд мнений Гете о театре. Я рассказал ему, что один из моих друзей имеет намерение переделать для сцены «*Двух Фоскари*» Байрона. Гете сомневался, чтобы это удалось сделать.

«Правда, это соблазнительная вещь,— сказал он. — Если какое-нибудь произведение в чтении производит на нас сильное впечатление, то мы думаем, что со сцены оно должно так же сильно действовать, и мы воображаем, что без особенного труда можно сделать вещь сценичной. Но это не так-то просто: произведение, которое первоначально не писалось для подмостков, не годится для них, и как бы мы его ни приспособляли для сцены, оно всегда сохранит что-то неподходящее, чуждое ей».

Общеизвестен трюизм: исключения лишь подтверждают правило. Но все же нужно присмотреться к этим самым «исключениям». Факт тот, что существуют и удачные инсценировки. Так, например, удачен спектакль МХАТ II «Униженные и оскорбленные». В этом спектакле театру удалось, стоя на точке зрения нашей современности, передать художественную атмосферу романа Достоевского, тот *подтекст*, о котором мы говорили выше. Почему же неудачно подавляющее большинство инсценировок, и почему в этой области все же бывают отдельные удачи?

Внимательный анализ спектаклей-инсценировок показал бы, что удача бывает там, где театр остается верен себе, своему «спецификуму», сущности своего искусства. Это невероятно трудно в инсценировках. Законы близкого, братского, но все же особого, *другого* искусства врываются на сцену, как вихрь, ломающий, вырывающий деревья и цветы, театр начинает итти на поводу у законов построения романа, поэмы, повести, новеллы,— законов, чуждых законам театра. Но, вместе с тем, театр пытается

навязать литературе свои законы, компромисса не получается, получается временная и равно невыгодная для обеих сторон сделка...

Исключения бывают там, где театру удается отстоять себя, не пойти на поводу, сохранить театральность. Произведения Достоевского по природе своей близки к драматургии: надо только тонко и умело из-под формы романа освободить драматическую сущность. А затем театр работает уже на основе, близкой к драматургии. Далеко не все литературные произведения дают такую возможность. Конечно, даже в тех случаях, когда такая возможность существует и реализуется, остается в силе замечание Гете: произведение, которое не писалось для сцены, «всегда сохранит нечто неподходящее, чуждое ей». Но, все же, мы можем говорить о разной степени удачи и неудачи.

Таким образом, чем ближе театр к литературе по приемам своей работы, тем он дальше от литературы, от сущности литературного произведения. Чем дальше от себя, тем дальше и от литературы. И, наоборот, чем больше театрален театр, чем больше он стремится к раскрытию сущности произведения своими, специфическими средствами, тем ближе он к литературному произведению, к главному и основному в нем. В этих случаях мы можем говорить об относительной удаче инсценировки. Эти удачные исключения и подтверждают правило, состоящее в том, что каждое искусство имеет свой спецификум, свою особую природу, и забвение граней приводит к разрушению художественности. «Поэтому недопустимо также, как уже правильно заметил господин фон Румор, переносить стилевые законы одного вида искусства на другие, как это, например, сделал Менге в своем находящемся в Вилле Албани знаменитом музее, в котором он задумал и выполнил раскрашенные формы своего Аполлона по принципу, применимому только в скульптуре» (Гегель, Эстетика).

Когда живописец игнорирует возможности богатства своего искусства и заимствует приемы и принципы хотя и братского, но все же другого, особого искусства—скульптуры, то он вовсе не занимается синтезом искусств. Синтез не есть смешение. Театр по природе своей является синтетическим искусством. Но он синтезирует разные виды искусства на основе своей природы.

Кино является искусством еще более глубокого синтеза, чем театр. И именно поэтому кино следует особенно четко осознавать свои особенности, свое своеобразие.

Как обстоит вопрос о переделках литературных произведений для кино? Относится ли все сказанное выше о литературе и театре к вопросу о литературе и кино?

Относится только одной стороной, а именно: кино тем больше, глубже и ярче передаст сущность литературного произведения, чем больше будет раскрывать эту сущность своими специфическими средствами. Но между театром и кино в вопросе о переделках литературных произведений есть существенное различие. Характерно, что если удачные спектакли, основанные на инсценировке, являются только исключением из правила, то удачных фильмов, в основу которых было положено литературное произведение, мы знаем немало. Больше того: ведущие произведения советского кино основаны на переделке литературных произведений—«Мать» и «Чапаев».

Самый «придирчивый» зритель «Матери» и «Чапаева», уходя с просмотра, не ощутит, что эти фильмы «сохраняют что-то неподходящее, чуждое» искусству кино, хотя произведения, послужившие основой для этих фильмов, и «не писались первоначально» для экрана. Закона, установленного Гете для сцены, не существует для кино.

Оба названия фильма являются удачей, победой, в ряду других причин, именно потому, что в них наиболее ярко раскрываются особенности искусства кино, его своеобразие, его «спецификум». Оба фильма отнюдь не идут на поводу у литературы, они добиваются раскрытия идейно-художественной сущности литературных произведений чисто кинематографическим путем, используя специфические приемы кино, показывая, какие богатейшие возможности имеет это могучее молодое искусство. Было бы печально и смешно, если бы молодой гигант, вступивший в семью древних и мудрых искусств, с юности заразился подражательностью. Это могло бы привести только к «собачьей старости». Поэтому совершенно прав т. Б. Шумяцкий, когда он в своей статье, напечатанной в «Правде», протестует против «детской болезни» кинематографии—подражания театру. Точно так же кино не должно подражать и литературе, и живописи. Быть верным себе, открывать в себе самом все новые

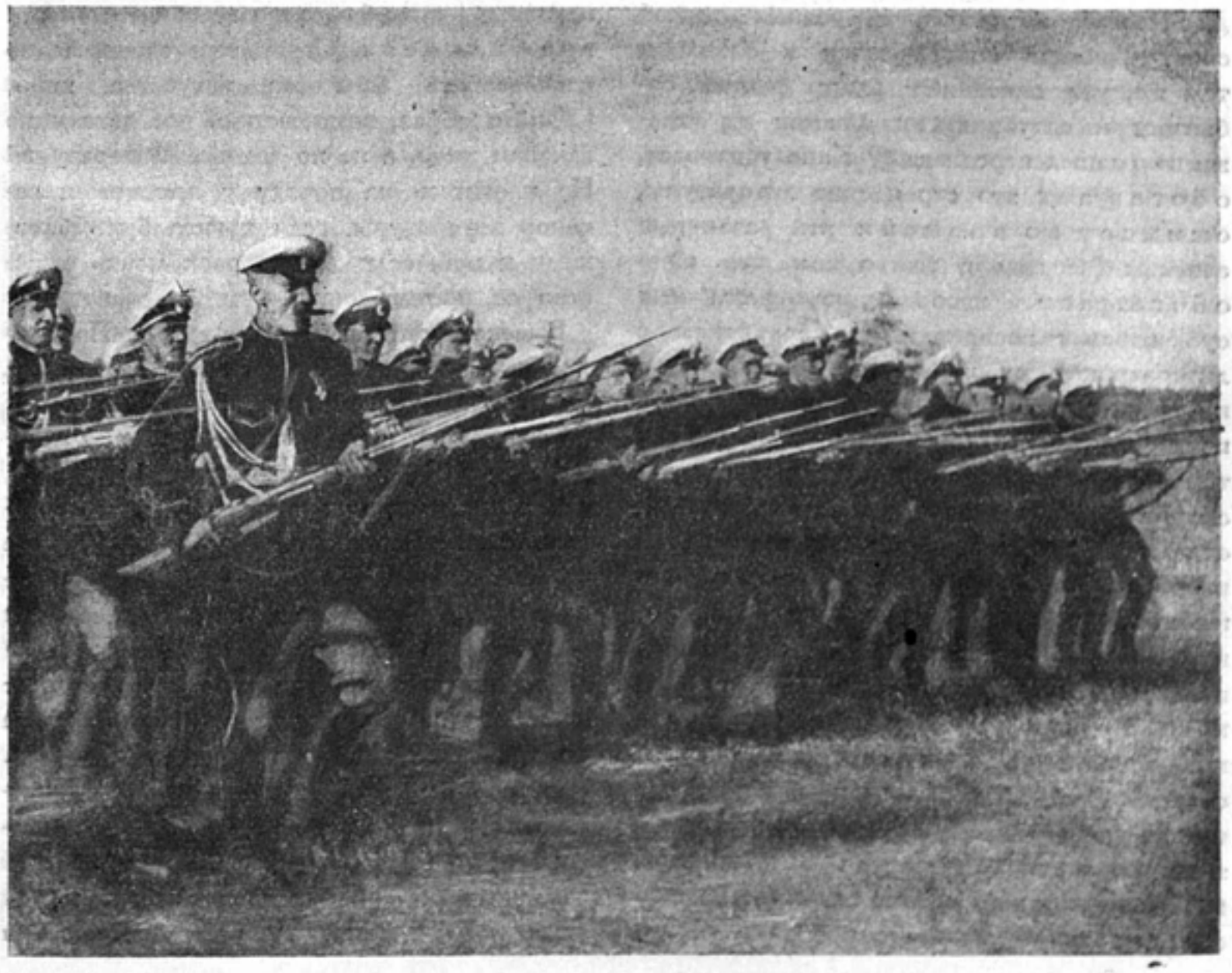
и новые возможности—такова перспектива развития кино. Чем ближе к самому себе, тем ближе и к литературе,—это положение, верное и для театра, особенно правильно в отношении кино, потому что у кино больше возможностей, чем у театра, для передачи идейно-художественного существа переделываемых литературных произведений.

Этот вопрос нуждается в специальных работах, и мы жалеем о том, что наши литературные и кинонаучные исследовательские учреждения до сих пор не поставили перед собою этой проблемы, имеющей и практически творческое, и теоретическое значение (вопрос о «спецификуме» разных видов искусства). Укажем здесь только на некоторые стороны вопроса.

Мы говорили выше о том, что в переделках литературных произведений для театра утрачивается суб'ективно авторское «начало», отношение автора к образам, к изображаемой им действительности. В драме это отношение автора дано в диалогах персонажей, в логике образов, в сюжете, тут театр стоит перед естественной и вполне органической для него задачей. В литературных же произведениях, первоначально написанных не для сцены, отношение автора далеко не укладывается ни в диалоги, ни в сюжет, ни в фабулу.

Кино имеет возможности, не насилуя своей природы, выразить это суб'ективно авторское «начало» в сотнях всевозможных, богатейших приемах своего искусства: в смене пейзажей, в смене точки зрения киноаппарата, в наплывах и затемнениях, в перемещении людей и предметов в пространстве и пр. Кино имеет возможность одновременно показать персонаж таким, каким он кажется другим персонажам, и таким, как он представляется автору—крупный план таит в себе много еще неиспользованных возможностей. Словом, для передачи суб'ективно авторского отношения к изображаемому у кино возможностей больше, чем у театра (следует все время помнить, что мы говорим только о переделке литературных произведений, а отнюдь не решаем вопроса о том, какое из искусств «выше» или «богаче»).

Психическая атака. Кадр из фильма режиссеров Г. и С. Васильевых «Чапаев». Оператор А. Сигаев, производство орденоносной фабрики Ленфильм



В переделках литературных произведений для театра, если не улетучивается совсем, то ослабляется и обедняется другая важнейшая сторона литературного произведения. Мы имеем в виду передачу суб'ективного восприятия персонажами изображаемой действительности. Посредством того или иного ракурса кино может окрасить весь изображаемый мир, всю воспроизводимую в фильме действительность в цвета суб'ективного восприятия данного персонажа. Как может театр показать, что для Петра эта береза, или это озеро, или эта комната означает одно, а для Василия в это же время — совсем другое? Только посредством прямого выражения в диалогах, жестах, мимике и пр. отношения самого персонажа к предмету или их совокупности. У театра гораздо меньше средств для того, чтобы показать переплетенность, единство предмета и персонажа, окрашенность материальной действительности суб'ективным восприятием разных персонажей в одновременности развертывания этих восприятий. И здесь кино ближе к литературе, чем театр. Литература здесь, как и во многих других отношениях, раскрывается нам, как мечта о кино.

Разве не «мечтает о кино», например, Дос-Пассос, когда он в разных главах своих романов возвращается к одним и тем же, уже описанным ранее, фактам, событиям и ситуациям, изображая их «глазами» разных персонажей? Кино усиливает, обогащает это стремление литературы, сжимает во времени эти различные аспекты (не говоря уже о том, что кино обогащает изображение различных суб'ективных восприятий по сравнению с литературной силой зрительно конкретного образа). Кино продвигает все искусство вперед на пути приближения к той задаче, к которой стремится и которую своими средствами осуществляет каждый отдельный вид искусства: мы говорим об изображении одновременности, непрерывности жизненного потока. Бела Баллаш в книге «Дух фильмов» правильно указывает и еще на одну возможность кино: изображение одновременности реальности и иллюзии о ней. Мы можем добавить, в разрезе интересующего нас здесь вопроса, что и в этом отношении литература раскрывается, как «мечта о кино»: стоит вспомнить, какое огромное место занимает проблема реальности и иллюзии о ней в «разоблачительном» методе Льва Толстого. Для советской литературы эта проблема имеет сугубое значение, что отнюдь не случайно: критический момент в мировоззрении пролетариата играет огромную роль. Кино усиливает, обогащает литературу в этом направлении, сжимая, конденсируя изображение и тем самым еще ближе продвигая искусство к изображению одновременности реальности и иллюзорных представлений о ней. Театр же в этом отношении не имеет возможности обогатить литературу.

Мы отнюдь не ставим здесь вопроса о различии искусств, а также вопроса о взаимоотношении литературы, театра и кино. Нас интересует здесь только вопрос о переделках. Мы не ставим здесь и этого частного вопроса во всем его об'еме, а указываем только на некоторые стороны. Но уже и сказанное подводит нас к об'яснению того, почему для кино вопрос о переделках литературных произведений стоит иначе, чем для театра.

Но если кино станет подражать литературе, переносить к себе ее законы — оно отойдет и от самого себя и от литературы. Поэтому к нашим сценариям, и особенно к тем, в основе которых лежит переделка литературных произведений, мы должны пред'являть как одно из самых основных требование кинематографичности. Стремитесь максимально использовать богатства искусства кино! Стройте образ, композицию, все детали по законам кино, а не по законам литературы! Не плетитесь на поводу у приемов и законов литературы, если хотите быть близкими к ней, если хотите раскрывать существо ее произведений!

Высокоталантливый фильм «Пышка» т. Ромма, сделанный по новелле Мопассана, имеет тот большой грех, что сделан именно «по», он сделан приемами литературы. И поэтому он воспринимается, как перевод литературы, а не как самостоятельное кинопроизведение (в отличие от «Матери» и «Чапаева»). Как перевод — фильм т. Ромма почти безукоризнен и атмосфера новеллы почти воспроизведена, и настоящая культурность постановщика ощущается в каждой детали... В чем же грех? Да вот именно в этом «почти». Казалось бы, есть все, что есть у Мопассана. Но нет внутреннего драматического напряжения, нет той холодно-язвительной и сдержанно-страстной силы разоблачения, злобного наслаждения

говорить правду, пафоса разоблачения, которыми насыщен мопассановский шедевр. Темп фильма—это темп медленно движущегося омнибуса. Но и в новелле композиция связана с движением омнибуса! И, однако, в новелле есть внутренний темп, который не передан в фильме. Автор фильма слишком близко подошел к литературному произведению, так близко, что законы его построения начали довлеть над фильмом, и поэтому отошел от внутреннего темпа, от «подтекста», от внутреннего пафоса новеллы. Всегда испытываешь, просматривая фильмы такого типа, обиду за кино, за то, что не использованы его средства! «Пышка» т. Ромма получилась слишком спокойной, благополучной (кстати не можем не отметить, что благополучный конец «пришит» к ней и вопреки Мопассану и вопреки правдивости, а значит и вопреки художественности)...

Но «Пышка» Ромма, при всех ее недостатках, все же глубоко талантлива; она—лучший из фильмов этого типа, из «литературных» фильмов («Чапаева» и «Мать», как явствует из всего сказанного, мы не считаем «литературными» фильмами в этом смысле слова).

А сколько у нас плохих «литературных» фильмов, одинаково обедняющих и литературу, и кино!

Несомненно, что количество фильмов, построенных на переделках литературных произведений, будет сейчас увеличиваться. Таким путем мы воспитаем и кадры настоящих сценаристов. Поэтому так важно подчеркнуть сейчас требование киноспецифичности как одно из важнейших и решающих условий для успешного раскрытия средствами кино сущности литературных произведений.

О сценарии „Мертвые души“

Образцом такой инсценировки литературного произведения, при которой пропадает суб'ективное авторское «начало», а, следовательно, выветривается сущность произведения, были «Мертвые души» на сцене МХАТ (в моей статье, посвященной этому спектаклю, я подробно разобрал причину этой неудачи. См. «Известия ЦИК» от 27 февраля 1933 года).

Автор этой переделки и автор сценария «Мертвых душ» М. Булгаков, бесспорно, проделал значительную работу. Самый характер композиции «Мертвых душ» с ее внешней, фабульной статичностью чрезвычайно затрудняет работу по приспособлению этого произведения для театра и кино. Тем более трудную задачу поставил перед собою М. Булгаков, во что бы то ни стало захотевший сделать типично «сюжетное» театральное и кинопроизведение.

Но несмотря на труды, потраченные Булгаковым, его сценарий—увы!—не может быть положен в основу фильма «Мертвые души». Сценарий повторяет все ошибки театральной переделки, приведшие к неудаче мхатовского спектакля.

Неудача мхатовского спектакля определялась прежде всего тем, что поэтическая сущность «Мертвых душ» оказалась выхолощенной. Автор переделки, постановщики, режиссеры, актеры, оформители и пр., как бы совершенно, «начисто» забыли, что Гоголь назвал свое произведение поэмой. «Мертвые души»—произведение лирическое, и если вытравить из него это лирико-суб'ективное гоголевское начало, то останется только внешность, поверхность произведения, а не его существо. Останутся только жанровые картинки помещичьего и чиновничьего быта определенной эпохи, внутренне мало связанные между собою. Именно это мы и видели на сцене МХАТ. Выхолащивание лирико-суб'ективного, важнейшего в «Мертвых душах», момента характеризует и сценарий.

Чтобы стало совершенно ясно, в чем конкретно это проявляется, я позволю себе дать здесь небольшой сравнительный анализ VI главы «Мертвых душ», которая, как известно, посвящена Плюшкину, и соответствующего раздела сценария М. Булгакова.

VI глава «Мертвых душ», представляющая собою подлинный шедевр Гоголя, замечательна в том отношении, что она наиболее ярко и полно концентрирует в себе все художественные особенности «Мертвых душ», дает наиболее цельное представление о стиле этого произведения и его основном приеме. В сценарии это совершенно не выражено. Сценарий фиксирует внимание на двух моментах: 1) грязь, пыль, убожество, окружающие Плюшкина, и 2) диалог Плюшкина—Чичикова. Это и все, что берет автор сценария из VI главы. Но это и означает выхолащивание лирико-суб'ективного момента, занимающего такое огромное место и значение в VI главе. В чем выразилось это выхолащивание?

Начну с «мелочи», хотя, как увидим, эта «мелочь» относится к самому существу дела.

У автора сценария нет плюшкинского сада. Есть «буйно заросший овраг», но нет сада Плюшкина. Если автор сценария думает, что сад Плюшкина—это просто безразличная деталь пейзажа, которую можно заменить каким-то «буйно заросшим оврагом» (которого, кстати сказать, вовсе нет у Гоголя!), то это показывает, как мало он понял в самом существе образа и как мало он мыслит в плане киноискусства.

Сад Плюшкина, так замечательно описанный Гоголем, что как бы сам просится на картину и на киноэкран, имеет очень глубокое художественное и идейное значение. Прежде всего он играет роль контраста с плюшкинским убожеством. А главное, сад важен в том отношении, что его живописное «картинное опустение», как говорит Гоголь (все остальное у Плюшкина представляет собою просто пошлое и неживописное опустение), теснейшим и неразрывным образом связано с настроением лирической грусти, лирического раздумья, которое, как увертюра, открывает VI главу «Мертвых душ» и раскрывает ее лейтмотив. Этот лейтмотив состоит в том, что Гоголь не только смеется, но и грустит над Плюшкиным, точнее, над унижением человеческой природы в лице Плюшкина. Невозможно давать Плюшкина без гоголевского настроения печали, окрашивающего всю VI главу (Гоголь, кстати, сам употребляет именно это слово: «печаль» в VI главе). Эмоция печали раскрывается в каждой строчке, в каждом слове этого мелочного и точного описания деревни Плюшкина, его усадьбы, которое замечательно еще и самым своим ритмом; каждый сколько-нибудь внимательно читающий это описание (в начале VI главы) чувствует эту особенность ритма в описании, ритма, проникнутого эмоциями печали и тоски.

«И до такой ничтожности, мелочности, гадости мог снизойти человек? Мог так измениться? И похоже это на правду? Все похоже на правду—все может статься с человеком»—вот причина этих настроений тоски и печали, лирической грусти, вот ключ к пониманию поэтической (значит, и идейной) сущности VI главы. «Здесь погребен человек»... В этих словах, в грусти над унижением человеческой природы следует искать об'яснения и лирического начала VI главы (где Гоголь грустит о свежести и непосредственности юношеских переживаний, когда он с жадным любопытством встречал все новое на своем пути—новые дома, усадьбы, города и пр.; а сейчас нет этой чистоты, жадного интереса и любопытства, потому что, в сущности, на каждом шагу подстерегает пошлость, которая и раскрывается в VI главе в образе Плюшкина).

Очень важна для понимания отношения Гоголя к Плюшкину «ремарка» о том, что «лицо Плюшкина не представляло ничего особенного, оно было почти такое же, как у многих худощавых стариков». Плюшкин—только доведенная до логического конца, т. е. до абсурда тенденция, обычная, ничего исключительного не представляющая. Это еще раз подчеркивает, что идейно-эмоциональная доминанта VI главы—смешанная со смехом печаль, лирическая грусть над унижением, оскорблением человеческой природы, над тем, что «все может статься с человеком». (Плюшкин—«прореха на человечестве»,—говорит Гоголь).

Мы видим, что сад—это не «мелочь», он выступает, как поэтический образ грустной мысли Гоголя. Плюшкин—это предельное унижение человека, человечества, человеческой природы, в которой так много прекрасного и поэтического, как в этом великолепно описанном Гоголем саду!

Как же можно давать Плюшкина без этого гоголевского Плюшкина, без... отношения к нему Гоголя, без мысли Гоголя о нем, без идеи, без... смысла! Так и получилось то положение на сцене МХАТ, когда замечательный, один из лучших актеров нашего времени, Леонидов, принужден был играть просто какого-то неврастенического старикашку с комической внешностью!

Но если театру, по природе своей, трудно выразить лирико-суб'ективный момент, определяющий внутреннюю атмосферу поэмы Гоголя, то у кино тут богатейшие возможности. Кино может передать замедленный, торжественно-грустный ритм начала VI главы—кино может дать детали плюшкинской усадьбы, движение этих деталей, являющееся, в сущности, самостоятельной музыкальной мелодией. Сад Плюшкина может «заиграть» на экране вместе с плюшкинской фигурой так, что мысль и настроение Гоголя приобретут в восприятии зрителя скульптурно-живописную ясность. Кино может передать ритм поездки, путешествия, который так важен для «Мертвых душ» и который не может передать театр.

Сценарист обязан думать обо всем этом, он обязан мыслить в плане искусства кино! Мы видим, что только при этом условии он сможет приблизиться к литературному произведению. Совместить лирическое начало «Мертвых душ» с их ярким и сочным комедийно-бытовым планом—это, бесспорно, большая трудность, но это и есть задача сценариста и постановщика. А автор сценария просто отбрасывает, игнорирует эту задачу, оставаясь только во второй—комедийно-бытовой плоскости. Эта вторая плоскость вполне достижима и для театра, какой же смысл в том, чтобы повторять театральный спектакль, так сказать, размножать его в кадрах? Кино—не пишущая машинка, не типографский станок, не фотография! Кино—огромной силы искусство, и сценарист должен уважать его, во всяком случае, не меньше, чем искусство литературы и театра!

Комедийно-бытовой план «Мертвых душ», будучи оторван от лирико-суб'ективного, превращается в пустоту, в ничто, в лучшем случае, как сказано, в жанровые картинки.

В этой же связи мы хотим указать еще на один важнейший момент. Все помнят встречу Чичикова с губернаторской дочкой, шестнадцатилетней очаровательной девушкой, мелькнувшей, как видение, на пути героя поэмы... Перед читателем проносится целый вихрь грустно-лирических, поэтических мыслей. Это сделано Гоголем так, что читателю не вполне ясно: то ли это мысли Чичикова, то ли мысли Гоголя. Критики «Мертвых душ» даже упрекали Гоголя в фальши: как, мол, возможно, что такие поэтические мысли и ощущения могли возникнуть у... Чичикова? Чичиков, и в самом деле, почувствовал какое-то «дрожание души». Но все остальное додумывает за него Гоголь; а Чичиков резюмирует свои мысли в стиле, ему свойственном: «Славная бабешка!».

Только кино может дать эти два плана: план Чичикова и высший, стоящий над Чичиковым, план, только кино может слить в одно художественное целое «хорошенькую головку, с тоненькими чертами лица и тоненьким станом», которая «скрылась как что-то похожее на виденье», и обыденную пошлость, на фоне которой она появилась, и то пошлое будущее, которое ожидает губернаторскую дочку... Только кино может передать эту неразрывную, постоянную слитность двух планов—низшего и высшего, которая проходит через всю поэму Гоголя и которая именно и делает ее поэмой. «Странное, непонятное ему самому чувство овладевает» Чичиковым и в другом случае: когда раздумывает он над возможными судьбами купленных им мертвых душ, которые были когда-то реальными, живыми крепостными, страдали, мучились, бунтовали, убегали от хозяев, кончали жизнь под забором, надрывались в бурлаках... Чувству, овладевающему Чичиковым, тесно в оболочке Чичикова, это чувство гораздо выше Чичикова, оно стремится в тот высокий план, которого Чичикову никогда не достигнуть, который ему «непонятен». Как может выразить слитность этих двух планов в гоголевской поэме театр? А кино имеет тут тысячи тончайших, богатейших возможностей! Как превосходно, в частности, может кино показать судьбы крестьян, о которых раздумывает Чичиков, сохраняя в изображении момент этого раздумья!

Как известно, Пушкин, ознакомившись с первыми главами «Мертвых душ», сказал: «Боже, как грустна наша Россия!» Именно это восприятие николаевской России должно быть у советского зрителя, фильм должен дать квинтэссенцию, экстракт гоголевской поэмы, и зритель должен сказать: «Как грустна, как страшна была эта Россия! Как она была смешна и жалка! Как грустны и страшны мертвые души, убитые собственностью, мертвые души капитализма! Как еще живучи в сознании людей пережитки этого собственнического общества, как еще страстно и упорно нужно бороться с этими пережитками! Как убивает человека, человеческую душу собственность!».

Вот почетная задача авторов этого фильма. А сейчас—какую эмоцию может получить зритель (при теперешнем состоянии сценария?). Вот были какие глуповатые и смешные люди! Но ведь этого до обидного мало, такой фильм был бы лягушкой, пыжащейся раздуться в вола!

Фигура Чичикова рискует остаться просто заурядной фигурой вульгарного авантюриста. Но значение образа Чичикова глубже: он—фигура буржуа-приобретателя, симптом общей тревожности, неустойчивости жизни, кризиса, беспокойства. Недаром он ассоциируется и с капитаном Копейкиным, и с Наполеоном.

Разве нельзя внести здесь элементы гротеска, наличествующего у Гоголя, гротескной гиперболизации? Разумеется, не нужно никаких формалистских, эстетских и прочих выкрутасов и дешевых «изысков». Но средствами кино выявить гротескно-

гиперболический элемент, играющий такую большую роль в творчестве Гоголя, и в частности и в особенности в «Мертвых душах» совершенно необходимо, иначе никак невозможно будет передать самый «дух» поэмы, ее сущность. Если на театре нельзя было дать, например, Копейкина, то почему нельзя дать его в фильме? Чичиков—Копейкин—одно лицо в взбаламученном представлении почтмейстера; потом оказывается, что ведь у Копейкина-то нет руки и ноги—и это разные лица. Разве нельзя это показать приемами кино? Ведь здесь тоже литература выступает как «мечта о кино»!

Если на сцене МХАТ Ноздрев надевает на себя треуголку, пародируя Наполеона, то разве в фильме нельзя показать Чичикова в треуголке, как некое видение потрясенных и сбитых с толку чиновников? Чичиков—Наполеон, «пробирающийся в Россию»—почему нельзя показать такую гротескную фигуру?

Разве кино не может гиперболически гротескно выразить смятение в городе? В сценарии совершенно не учтены замечания самого Гоголя об идее города, как об идее «безделья всего человечества», всего капиталистического человечества—должны мы внести поправку. Гротеск у Гоголя никогда не противоречит общему реалистическому плану. Таким же должен он быть и в фильме, но быть он обязательно должен, без него будут не «Мертвые души», а мертвая скука!

Резюмируя, мы хотим еще раз подчеркнуть следующее: мы вовсе не решали здесь вопроса о том, какое искусство—театр, литература, кино—«выше» или «ниже». Каждое одинаково «высоко», когда оно остается верным себе. Театр, работая на драматургическом материале, может дать такие моменты, каких не может дать ни литература, ни кино. Но в вопросе о переделках литературных произведений между театром и кино есть глубокое различие в пользу кино. Поэтому плох тот сценарист, который не стремится использовать богатства кино, который не умеет думать в плане киноискусства. Чем ближе к самому себе, тем ближе к сущности литературного произведения.

Искусству эпохи упадка буржуазного декаданса свойственно смешение разных видов искусства, свойственны непосильные стремления уйти от своей природы. Искусству эпохи под'ема свойственна забота о сохранении граней. Недаром Гегель так рьяно отстаивал «спецификум» каждого вида искусства!

Синтез не есть смешение. Советское кино и советская литература сблизятся друг с другом гораздо теснее, мы уже переживаем сейчас процесс этого сближения. Но это будет дружба на основе равенства, когда каждый остается верным своей природе. Только при этом условии оба искусства смогут плодотворно влиять друг на друга. А они уже влияют друг на друга, кино уже очень много дало нашей литературе, и наоборот.

В чем выражается это влияние—вопрос особый, и тоже еще очень мало разработанный, как и все теоретические вопросы кино, и, в частности, вопросы взаимоотношения кино и литературы. Нам всем, работникам литературы, театра и кино нужно совместно работать над этими вопросами.

„Женитьба“ Гоголя в кино

О сценарии Гарина и Локшиной

Д. ВЕЛИКОРОДНЫЙ

Комедия «Женитьба» долгое время привлекала творческое внимание Гоголя. Она была написана им в самый расцвет его творческой деятельности, в период наибольшего интереса к общественным вопросам, в период, когда он окончательно самоопределился как писатель-реалист.

В 1833 году Гоголь писал Погодину: «Я не писал тебе: я помешался на комедии. Она, когда я был в Москве, в дороге и когда я приехал сюда, не выходила из головы моей. Но до сих пор я ничего не написал. Уже и сюжет, было, на-днях начал составляться, уже и заглавие написалось на белой толстой тетради «Владимир 3-й степени», и сколько злости, смеха и соли. Но вдруг остановился, увидевши, что перо так и толкается о такие места, которые цензура ни за что не пропустит. А что из того, когда пьеса не будет играться: драма живет только на сцене... Мне больше ничего не остается, как выдумать сюжет, самый невинный, которым бы даже квартальный не мог обидеться. Но что комедия без правды и злости?»

В этом драгоценном авторском признании мы имеем взгляд писателя на существо и задачи комедии, как общественной сатиры—«злость, правда, соль и смех». Мы видим в нем явное недовольство Гоголя тем, что он не может высказываться полным голосом по наболевшим и творчески продуманным вопросам и вынужден выбрать сюжет «самый невинный, которым бы даже квартальный не мог обидеться».

Есть много оснований предполагать (и на основе хронологических совпадений—письмо написано в 1833 году, в этом же году Гоголь оставил писать «Владимир 3-й степени» и начал работать над «Женитьбой»), что именно «Женитьба» должна была быть такой невинной комедией.

Видимо, первоначально в новой комедии Гоголь хотел избежать по мере возможности «злости и соли» и ограничиться юмористическим смехом.

Но вышло не совсем так, как ожидал Гоголь. Вышло наоборот. Логика отображаемой им жизни и внутреннего творческого процесса оказалась сильнее суб'ективных намерений, и это было тем более неизбежно, что в глубине души писатель затаил желание отобразить об'ективную логику жизни в создаваемых художественно-правдивых, реалистических образах.

«Женитьба», будучи реалистически правдивым изображением жизни определенных слоев общества, превратилась из добродушно-юмористической комедии в яркое социально-сатирическое произведение, «злое» и «соленое».

Это произошло, несмотря, на казалось бы «нейтральный» бытовой сюжет, за который хотел спрятаться Гоголь...

«Женитьба» создана на том этапе творческого пути, во время которого Гоголь находился в расцвете творческих сил, остро интересовался общественными вопросами. Поэтому «Женитьба» оказалась такой бытовой комедией, в которой Гоголь поставил ряд больших идей и проблем общественного характера и политического значения.

«Женитьба» написана в 40-х годах прошлого столетия. Это время отмечено бурным процессом оскудения дворянства и быстрым ростом торгово-промышленного капитала.

Социально-идейное зерно комедии заключено в подчеркивании экономического оскудения дворянства, его морального, интеллектуального разложения, ничем неприкрытого беззастенчивого стремления обогатиться за счет породнения с купечеством.

С другой стороны, в ней подчеркиваются стремления купечества породниться с дворянством любой ценой и средствами.

В «Женитьбе» показана не «верхушка» социальной лестницы, как ошибочно указывают сценаристы, а деклассированные дворяне—женихи, и среднего достатка купчиха—невеста, на сватовстве которых построена вся пьеса.

Этот простой бытовой сюжет (каждый из женихов в «Женитьбе» ищет что угодно, только не жену, а невеста—прежде всего, дворянина, а потом мужа) Гоголь поднял на уровень классической комедии.

Упрощенный водевиль сватовства Гоголь довел до такой силы обобщения и «верности натуре», захохотал столь могучим смехом, дал в таких ситуациях неожиданных и правдивых, что комедия из издевки над отдельными чудаками и одиночками превратилась в гениальную персонификацию всего быта и общественной жизни России эпохи Николая I, выраженную в отвратительных мордах персонажей комедии.

Несмотря на то, что Гоголь глубоко болел душой за дворянство, страдая от того, что все эти Яичницы, Жевакины, Подколесины, Анучкины и пр. так деградировали и социально и морально, он в комедии оказался к ним тем не менее безжалостным и суровым.

Так, в конце пьесы, как бы подводя ей итог, Гоголь устами купчихи Арины Пантелеймоновны так характеризует дворян: «А еще дворянин. Видно, только на пакости, да на мошенничества у вас хватает дворянства». Чтоб подвести к этому выводу, Гоголь показал дворян именно пакостниками и мошенниками.

Основной лейтмотив комедии, созданной на основе указанных идей, это жалкие и мелкие страсти, это люди-карлики, это измельчание человека, это пошлость, глупость, трусость, безхарактерность, жадность, наглость, иными словами—морально-интеллектуальная пустота представителей дворянско-чиновничьего быта.

Для Гоголя, однако, все эти понятия важны не сами по себе. Не как абстрактные категории, а как выражение живых процессов жизни. Его персонажи—это характеры и, стало быть, олицетворение общественного быта своей эпохи. Высмеивая быт дворянства чиновничье-купеческой России, Гоголь бьет по ней независимо от того, хотел он наносить эти удары или нет. Такова уже внутренняя диалектика творчества большого художника-реалиста.

Еще Белинский в статье о «Женитьбе» утверждал, что в комедии Гоголя мы имеем характеры, следовательно «Женитьба» есть такое произведение, в котором эпоха, люди, нравы типизированы, даны об'ективно, полнокровно, правдиво. «Женитьба» есть сатира на дворянско-купеческий быт, а потому она об'ективно является произведением, разоблачающим эпоху в целом.

Галлерея типов в «Женитьбе» многообразна и богата. Тут и будущий Обломов—Подколесин, и тупой солдафон Жевакин, и жадный рвач Яичница, и слащавый нахал

Комсомольская вечеринка. Кадр из фильма режиссера А. Мачерета «Частная жизнь Петра Виноградова», сценарий Л. Славина, производство Мосфильм

Анучкин, и русский доморощенный Фигаро, пройдоха Кочкарев, и классическая сваха, и глупая толстая невеста. Ко всем этим типам у Гоголя безжалостно бичующее отношение.

Смех Гоголя строится на столкновении противоположных и разнообразных страстей, комических и часто гиперболических ситуаций, неожиданных коллизий.

Гоголь создал классические приемы смешного. Это выявление внутренних смешных человеческих черт, так глубоко сидящих в человеке и настолько ему присущих, что он их совершенно в себе не замечает. Смех Гоголя, показывающий внутреннюю несостоятельность человека, этот смех имеет дело с психологией и характером человека, а не с его внешними смешными чертами и приемами трюка.

Именно это определяет сдержанную, данную в рамках естественного, манеру поведения гоголевских персонажей. Люди лезут под стол, прыгают в окно, подсматривают в замочную скважину, когда одевается женщина, и т. д. Хотя все это кажется невероятным и, однако, чувствуется, что все это жизненно, правдиво, логично. Это — гипербола, но не абсурд, гипербола, лежащая в основе всякого характера, созданного искусством.

В этом существо гоголевского смеха. Этот смех покоится на блестящем знании психологической природы человека. Бесспорно, живые люди, явившиеся для Гоголя «сырым материалом», не были непосредственно похожи на персонажей его комедий. Создавая характеры, Гоголю понадобилось чуточку их «преувеличить», наделить обобщенными чертами, прибавить, как выразился Дидро, «долю лжи», чтобы эти живые люди вдруг превратились в уродов, причем уродов, более безобразных, чем те, которых может выдумать самая пылкая фантазия.

Таков сатирический талант Гоголя. Видимо, сам того не подозревая, он создал в лице «Женитьбы» «злую», «соленую» «правдивую», социально-бытовую сатиру.

«Женитьбой» Гоголь рассчитался с ненавистным ему бытом. Для Гоголя «Женитьба» имела и непосредственное боевое общественное значение. В ней выдвигались вопросы, поднятые самой жизнью. В этом именно историческая заслуга Гоголя как писателя-реалиста. Но глубоко ошибаются те, кто думает, что эта комедия имела значение лишь для эпохи Гоголя. Давно известно, что классическее произведение тем и замечательно, что прежде всего оно переживает собственную эпоху, включая в себя ряд глубоких обобщений жизни своего времени и характера людей своего класса, и что оно сохраняет действенную и познавательную роль и для последующих эпох. Таковы именно произведения Гоголя. Такова и «Женитьба», которая имеет для нас громадное культурно-историческое и культурно-политическое значение.

Этой комедией, при постановке ее в кино, мы можем наглядно, образно показать кинозрителю николаевскую Россию.

Показать прошлое николаевской России нужно глубоко и умело. Нам нужен такой показ прошлого, который бы воспитывал чувство бешеной ненависти к этому прошлому. Мы должны так показывать комедии Гоголя современному зрителю, чтобы укреплять в нем понимание закономерности нашей победы над царской Россией, понимание путей победы. В выполнении этой задачи и должно заключаться культурно-историческое значение «Женитьбы» для нашего времени.

Однако не все страсти и чувствования гоголевских персонажей умерли в наши дни. Кое-что еще живет. Некоторые черты характеров, созданных Гоголем, дошли и до нас—это лень, трусость, безволие, пошлость, жадность, некультурность, наглость и многие другие «душевные» качества человека, с которыми мы усиленно боремся в эпоху «выкорчевывания остатков капитализма в сознании людей». Комедию Гоголя необходимо так преподнести советскому зрителю, чтобы она явилась ударом по дожившему до наших дней мещанину. В этом культурно-политическое значение «Женитьбы» для нас.

Особо важно то, что все это должно быть показано средствами смеха. Нам очень нужен смех. «Женитьба» должна быть очень смешной советской кинокомедией. Без этого ее не нужно вовсе экранизировать.

Заслуга сценаристов и режиссеров состоит в том, что они взяли именно незаслуженно забытую «Женитьбу» Гоголя и на ее материале пытаются создать советскую историческую кинокомедию. Особая важность этого начинания состоит в том, что здесь впервые ставится серьезный опыт создания советской исторической кинокомедии. Важно и то, что за это дело берется одна из лучших кинофабрик—орденоносная Ленинградская фабрика.

Колька (арт. Н. Черкасов) ухаживает за Тоней (арт. Т. Окуневская). Кадр из фильма режиссеров И. Хейфица и А. Зархи «Горячие денечки». Производство орденоносной фабрики Ленфильм

Этот важный опыт должен встретить теплую и дружную поддержку со стороны всех звеньев советской общественности, печати и руководства ГУКФ.

Сценарий Локшиной и Гарина имеет крупнейшие ошибки и недостатки и должен быть основательно переработан. Сценаристы подвергли комедию некоторой переработке. Они включили в сценарий ряд отсутствующих в тексте последней редакции «Женитьбы» сцен, например, включена драка женихов, занимающая порядочное место в сценарии, или рожи женихов, лезущих в окно и напоминающих свиные рыла на «Сорочинской ярмарке». Включено бегство Кочкарева, показаны в конце сценария все персонажи во главе с Иваном Кузьмичем, включена сцена со спущенными штанами Подколесина, которая смакуется и варьируется на разные лады, перефразируется фраза свахи Подколесину о седых волосах и непригодности для «супружеска дела». В комедии Подколесин возмущается заявлением свахи, что он седой, а в сценарии он протестует против заявления, будто он негоден для супружеского дела.

Если первые нововведения спорны, то два последних, бесспорно, относятся к неприличной и плоской дешевке и должны быть, безусловно, исключены из сценария. Однако суть дела не только в этом, но и в том, что сценаристы и режиссеры пытаются строить смех фильма на этой низкопробной дешевке. Более того, понимание смеха сценаристами и режиссерами, видимо, противоположно вышеуказанному пониманию его Гоголем (подчеркивание внутренней несостоятельности, душевной пустоты, смешных сторон характера, незаметных человеку). Все дополнения сценария идут по линии трюка и это, видимо, не случайно. Сценаристы-режиссеры строят смех на внешних и по существу поверхностных приемах. В их приемах схема больше от цирка, чем от психологической классической комедии. Об этом свидетельствуют не только вновь включенные сцены, но и весь сценарий, вся его структура и содержание. Должно быть не случайно, что сценаристы-режиссеры умудрились выбросить или сократить все наиболее яркие и существенные места текста комедии, например, за-

мечательные вещи, сказанные свахой о надворном советнике в начале комедии—подчеркивание особенностей характера Кочкарева; слова свахи об одном из женихов-дворян, что не все же он пьет, «бывает такой день, когда он трезв»; беседа Анучкина с Яичницей, знаменитая речь Жевакина о Сицилии и розанчиках и т. д., и т. п.

Стремление к сжатости текста и лаконичности языка сценария привело к тому, что сценаристы выбросили и сократили все эти и многие другие характерные и яркие сцены комедии. Наличие этих сцен у Гоголя делает его персонажи полнокровными, живыми, действие комедии логическим, ясным. В сценарии, наоборот, выбрасывание, сокращение этих сцен, перестановка, изменение текста привели к неестественности и нелогичности ряда сцен, непонятности отдельных кадров и реплик персонажей. Это повело к обеднению некоторых образов Гоголя, ставших схематичными, сухими и неестественными.

Смех Гоголя основан на сложных, социально-идейных и психологических мотивах. Смех сценаристов—на внешних трюках. Это-то и обусловило снижение, обеднение текста, содержания и замысла комедии Гоголя.

Мы видим конец тех процессов, которые при Гоголе только начали развиваться. Гоголь смело и глубоко отметил ряд сдвигов и процессов общественного развития, не зная, как и куда они будут развиваться. Поэтому он лишь поставил некоторые важные вопросы. Мы знаем развитие общественной жизни России после Гоголя и имеем все основания по-новому подойти и интерпретировать писателя. Создавая фильм «Женитьба», необходимо прежде всего заострить, подчеркнуть те вопросы, которые лишь намечены комедией и не могли быть по тем или иным причинам подчеркнуты Гоголем. Мне кажется, что фильм должен быть построен на основном тезисе, который надо положить в основу сценария,—это слова тетки невесты: «видимо только на пакости, да на мошенничества у вас и хватает дворянства».

Разрабатывая это положение, необходимо содержание фильма построить на выявлении следующих положений: а) оскудение дворянства и стремление, с целью обогащения, породниться с купечеством. Налицо утрата дворянской спеси, гонора, фамильности, т. е. разложение; б) стремление купечества слиться с дворянством. Это варьирование темы, начатой еще «Мещанином во дворянстве» Мольера. На этой основе должны быть даны все другие проблемы (мотивы женитьбы Анучкина, Жевакина, действия Кочкарева, проблема лени, тупоумия, пошлости и проч.).

Все эти вопросы поставлены Гоголем. Их лишь нужно подчеркнуть.

Однако сценаристы-режиссеры не только не сделали этого, но, наоборот, обеднили то, что есть в комедии. Из предисловия к

Петя (засл. арт. Б. Ливанов) читает Гамлета. Кадр из фильма режиссера А. Мачерета «Частная жизнь Петра Виноградова», сценарий Л. Славина, производство Мосфильм

сценарию видно, что сценаристы увидели то главное в комедии, на чем надо строить советский фильм, но в сценарии этого не заострили, вероятно, не поняв до конца. Этим главным является глубокий социальный смысл комедии и данный Гоголем и подчеркнутый нами. Гоголь с великой скорбью отмечал экономическое оскудение дворянства, но с еще большей скорбью он констатировал его моральное оскудение и падение, которое он видел и в сватовстве к купчихе. Поэтому, если Мольер в «Мещанине во дворянстве» протестует против связи недворянина с умирающим дворянством, то Гоголь бьет на два фронта: и против дворян, идущих на союз с купечеством, и против купечества, идущего на союз с дворянством. И то и другое должно быть подчеркнуто в сценарии.

В «Женитьбе» подчеркнуто, что невеста-купчиха ищет жениха-дворянина, хоть плюгавого, но дворянина.

В «Женитьбе» имеются прекраснейшие сцены беседы невесты и ее тетки о купечестве и дворянстве.

Арина Пантелеймоновна. Да что с них, с дворян-то твоих. Хоть их у тебя и шестеро, а право, купец один станет и за них всех.

Фекла. А нет, Арина Пантелеймоновна, дворянин будет почтенней.

Арина Пантелеймоновна. Да что в почтении-та. А вот Алексей Дмитриевич, да в собольей шапке в санках-то как прокатится.

Фекла. А дворянин-то с аполетой пройдет навстречу, скажет: «Что ты, купчишка, свороти с дороги», или «Покажи, купчишка, бархату, самого лучшего». А купец: «Извольте, батюшка». «А сними-ка, невежа, шляпу»,—вот что скажет дворянин.

Арина Пантелеймоновна. А купец, если захочет, не даст сукна, а вот дворянин-то и голенький, и не в чем ходить дворянину.

Фекла. А дворянин зарубит купца.

Арина Пантелеймоновна. А купец пойдет жаловаться в полицию.

Фекла. А дворянин пойдет на купца к сенатору.

Арина Пантелеймоновна. А купец к губернатору.

Фекла. А дворянин...

Арина Пантелеймоновна. Врешь, врешь, дворянин... Губернатор больше сенатора. Разносилась с дворянином. А дворянин, при случае, также гнет шапку...»

Все эти мотивы слабо подчеркнуты или вовсе не подчеркнуты в сценарии. И это не только не заострило по-новому социального смысла кинокомедии, но явно снизило социальный смысл, имеющийся в гоголевской комедии.

Нужно поэтому заново переработать сценарий в плане включения в него вышеназванных сцен и идей, не как случайных компонентов, а как основного содержания фильма.

Не поняв до конца всего этого, сценаристы-режиссеры рискуют создать фильм без «соли», без правильного политического акцента, беззубую, бытовую комедию.

Между тем нужно создать фильм как острую, беспощадную, социальную сатиру, в основе которой не абстрактная жадность, а весь быт дворянско-купеческой России.

Фильм должен быть не простым повторением комедии Гоголя, а произведением по Гоголю, заново интерпретирующим комедию, подчеркивающим в ней то, что для нас особо важно.

Новая интерпретация гоголевской «Женитьбы» должна итти не по линии привнесения чуждых духу гоголевского творчества изменений или вульгаризации его образов, а по линии подчеркивания его же мыслей и положений, с нашей точки зрения, недостаточно заостренных в комедии. В этих рамках режиссерам должна быть предоставлена полная свобода. Именно это даст возможность поднять комедию Гоголя до уровня современной, острой, боевой, политически культурно полноценной социальной сатиры на весь строй мыслей и чувствований основных господствующих классов прошлой России.

Используя орудия смеха, нужно создать прекрасную советскую, культурную историческую кинокомедию и этим положить основание для создания целой серии таких фильмов. Время для этого назрело.

Гулливер на обеде у короля. Кадр из фильма режиссера засл. арт. А. Птушко «Новый Гулливер». Оператор Н. Ренков, производство Мосфильм

„Новый Гулливер“

Работа студии художественной мультипликации фабрики Мосфильм

Х. ХЕРСОНСКИЙ

Шумные волны южного моря набегают на берег. Разбиваются о камни. Раннее утро. Из-за горизонта над морем медленно поднимается солнце. Над горами, над крымской Яйлой, над пионерским лагерем «Артек» летят белыми кораблями легкие облака. Волны бегут к берегу издалека, с юга, может быть от других — далеких и неизвестных берегов...

Кратким симфоническим вступлением, музыкой моря и утра начинается этот фильм. Тут у берега моря возникает рассказ о новом советском Гулливере, отправившемся в путешествие к дальним странам.

Из лагеря к берегу идут пионеры и пионерки с веслами на плечах и летит звонкая и задорная песня:

Чайки крылатые,
Волны косматые,
По местам, ребята, заходи.
Машу веслами,
А ну, взрослые,
Посмотрим, кто будет впереди!

Ребята идут стройно, ритмично, весело, бодрой мужской походкой. Спускаются к морю...

Мчимся мы ходкими
Шлюпками, лодками,
Выгребаем ловко мы веслом.
Валы бурные,
Но мы штурманы
В гавань коммуны приплывем.

На берегу их встречает приветствиями толпа товарищей, собравшихся вокруг построенной своими руками красавицы-яхты. Юные строители пойдут на ней в первое пробное плавание. Песня летит над морем:

Ветры соленые,
Волны зеленые,
Прочь, медузы, сонные на дно!
Волна пенится,
Летят ленинцы,
Освода веселое звено!

Так фильм набирает дыхание. Отсюда из этих звонких счастливых голосов советских детей, от загорелых, крылатых и сильных рук и ног, из радости жить, строить, плавать и стремиться всегда вперед без уныния и страха, — из лагеря юных товарищей, из коллектива артековцев выходит новый Гулливер — пионер Петя.

Фильм мог бы начинаться и как-нибудь иначе, с другой фабульной завязкой. Массовые сцены на берегу, премирование пионеров, отплытие яхты на остров, завтрак на скалах и чтение книги Джонатана Свифта «Путешествия Гулливера» — все это сделано достаточно просто, не столько в приемах искусной занимательной интриги, сколько по методу художественно примитивному, почти хроникальному. Все это не имеет непосредственной сюжетной и фабульной связи с дальнейшим. Но все же было бы нечутким и бестактным поступком по отношению к фильму — взять и попробовать просто отрезать все это начало и начинать фильм, скажем, прямо с появления засыпающего Пети на пиратском корабле, или на берегу Лилипутии. Новый Гулливер, оставшийся без конкретной экспозиции характера, без рода, без определения его общественной биографии и эмоциональных черт, оказался бы недостаточно реальной фигурой. Контуры большого художественного произведения у фильма в целом, ощущение большой формы и эмоциональное полнокровие фильма достигнуты, в частности, благодаря и этому введению. И, кроме того, реалистическое начало фильма, как и в книге Джонатана Свифта, укрепляет ощущение правдоподобия всех последующих приключений Пети-Гулливера на пиратском корабле и в фантастической Лилипутии. Ведь всякой сказке, чтобы быть убедительной, необходимо быть крепко связанной с действительностью и уходить своими корнями в реальную и знакомую нам «почву». И лучшими сказками бывают те, которые начинаются среди бела дня, в повседневной реальности, между живыми и обыкновенными совсем не фантастическими людьми, между людьми чувствующими, думающими и работающими, как мы с вами. Герои лучших сказок, созданных человечеством, это прежде всего люди, становящиеся сказочными героями только в силу особенностей своей судьбы и развития своего житейского характера. Так из конкретного исторического реального быта и из реальной житейской борьбы переносятся последовательно в свой мир сказки и Иванушка-дурачок, и Одиссей, и Вейнемейнен, и Гайявата, и Илья-Муромец и все другие богатыри русских былин, и Зигфрид и тысячи других героев сказок, и доктор Гулливер, созданный Свифтом.

Кто такой Петя? Прежде всего это советский пионер. Но этот образ пионера не плосок, он имеет свою особую индивидуальность. За мягкостью и некоторой созерцательностью Пети, в его мечтательности кроется действенный и творческий характер. В будущем это может быть и писатель и путешественник, открыватель миров, глубокий наблюдатель, живущий большою жизнью, и энергичный и веселый ее завоеватель.

Во время чтения книги Свифта Петя засыпает и переносится воображением на пиратский корабль. Петя видит себя на месте доктора Гулливера и начинает действовать. Буря треплет корабль. Петя берет в свои руки штурвальное колесо, брошенное перепуганным пиратом, смытым волною. Капитан-корсар бьет на глазах Пети кухонного мальчика-юнгу и Петя заступается за обиженного («Эй ты, старый шакал, не смей трогать ребенка!»), ударом сшибает капитана с ног и выходит вслед затем победителем из начавшейся драки, в которой принимают участие все пираты.

Тут могла начаться занимательная по существу и по форме история сказочного героического сна Пети. Но немного подвели пираты. Пародийный показ пиратов не имеет, в сущности, особенно интересного для нас адреса. Пародия обращена своим острием не на какие-либо серьезно занимающие нас явления действительности, а на путанную дешевку заграничных пиратских фильмов и на развесистую романтическую клюкву приключенческого «чтива». Эта пародия на пародию, насмешка над мало сейчас популярными, давно изношенными образами пиратов получилась без особого художественного блеска. Мельком мы видим забавного маленького яростного капитана (артист Брест), сказочную акулу в море, смешного добродушного толстяка-повара, — переход на сторону Пети молодого пирата, напоминающего вожака в «Артеке» (связи образов, возникающие во сне), заплаканное лицо обиженного юнги, наводящего пушку на пиратов... и, наконец, взрыв пиратского корабля, налетевшего на скалу.

Петя, сидя на сломанной мачте, плывет по волнам. Он кричит: «SOS! Спасите мой чемодан! Все мои работы по родному языку...» и бросается в воду. Плывут перед глазами круги. В ушах звучит странная музыка. Под водой? В сознании тонущего? Или это слышатся звуки совсем нового сказочного мира? И то, и другое, и третье.

Петя очнулся связанный. Как и у Свифта, он лежит на берегу Лилипутии. Начинаются «чудеса», невиданные еще в кинемато-

графии в таком масштабе нигде в мире. Петю окружают куклы — пожарные, полицейские, солдаты с пушками, офицеры, дамы, буржуа, диктор у радиомикрофона, газетчик, продающий «Лилипутийский курьер», доктор, велосипедисты. Все они движутся, разговаривают. В воображении Пети средневековье соединилось с современностью. Солдаты носят шлемы и латы, но под забралом у них висят противогазы. Офицеры напоминают иллюстрации к «Трем мушкетерам». Горожане одеты по моде приблизительно того же времени, но страна пользуется радио, а шеф полиции приезжает в бронированном автомобиле.

Петю усыпляют и везут в столицу. Найденные у него вещи отправлены в парламент, где лучшие умы Лилипутии решают вопрос: что делать с Новым Гулливером. Начинает раскрываться сатирическая линия фильма. «Новый Гулливер» не противоречит духу приключений и наблюдений старого свифтовского доктора Гулливера, но значительно дополняет их и во многом переносит смысл происходящего в современность.

В парламенте партия военных промышленников рьяно голосует: «Убить Гулливера немедленно» (снарядами обеспечены). Другая партия промышленников и торговцев требует оставления Пети в живых, — «ему надо еды, сукна, полотна — есть все очень недорого. Пусть живет и питается». Спор переходит в драку. Кукольная комедия осмеивает парламентскую систему многих буржуазных стран. Парламент в Лилипутии состоит при короле. Идиотски хохочущий и засыпающий на троне, этот дегенеративный, выживший из ума король-последыш является в свою очередь послушной марионеткой в руках умного премьер-министра и его союзника бравого шефа полиции. Остроумна памфлетная черточка: король так глуп, что ему не доверяют говорить даже коротенькие речи. За него говорит патефон, пластинки сделаны, вероятно, ко всем тем немногим случаям, в коих королю полагается произносить что-либо государственное. Сам же король в это время для виду шлепает губами. Однажды пластинка ломается, игла пробегает несколько раз, возвращаясь к одному месту, король, все также улыбаясь, продолжает с чувством шлепать губами, а патефон за него повторяет «живу народ... путав... живу народ о... путав...» В других случаях и без патефона дурашливый король легко запутывается сам, произнося некстати разоблачающие его истины («солдаты для устрашения народа» — вместо подсказанного министром ответа — «солдаты для украшения природы»). Эти шутки фильма смешные, веселые и вместе с тем сатирические, бьющие в цель, характерны для всей той манеры режиссера А. Птушко, в которой он показывает королевский двор и буржуазию Лилипутии. Каждая кукла получила свой индивидуальный характер, психологию, манеру двигаться, мимировать, говорить. Каждая сатирически представляет определенный социальный и психологический тип. И все вместе составляют единый пародийный карикатурный образ современного буржуазного государства, — образ, конечно, не совсем полный, но все же довольно содержательный и богатый разнообразием сатирически осмысленных, живых, запоминающихся, комических черточек.

Одним из основных персонажей королевского двора стал приближенный короля, его слуга, лакей, певец, конферансье Фо-ля, личность, по всей видимости, достаточно аморальная и трусливая. Эта великолепная выразительная кукла исполняет на обеде в честь Пети Гулливера песенку:

Моя лилипуточка,
Приди ко мне...
Побудем минуточку
наедине...
С тобою беспечно,
как птица,
буду кружиться я...
Моя лилипуточка,
любовь моя...

В мотиве этой песенки пародийно звучат отзвуки песенок Вертинского и современных западных блюзов, фокстротов и танго. Ее мелодия проходит лейтмотивом через всю буржуазную сюжетную линию Лилипутии. В финале эту мелодию исполняют куранты на башне. И на минутной стрелке этих курантов в конце концов повисает бросившийся с башни король Лилипутии, которому некуда уже больше скрыться и бежать.

Кто прогоняет короля? Наш Петя? Нет, не он! Петя не совершает революции в Лилипутии. Он с любопытством наблюдает жизнь маленьких человечков. Удивляется обилию солдат, проходящих целыми полками под его ногами с пушками, танками, походными кухнями... В негодовании отказывается сам от «высокой» чести стать королевским солдатом. На торжественном обеде, устроенном в его честь (кормление человека-горы, конвейер еды, 1000 коров, 1000 осетров и т. п.), Петя, в ответ на

опрометчивое приглашение министра, запевает свою любимую песню:

Гори, труби!
В далекие страны
Лети наш клич вперед!
Грянь, труба,
Прогоним тиранов,
Долой угнетенье и господ!
Гори, труби!
Шагай, революция!
Весь мир наш навсегда.
Грянь, труба,
Тираны сдаются...
Вперед, наша армия труда!

Под его песню разбегаются в ужасе все присутствовавшие на обеде.

И эту же песню, прочтя ее в найденной на берегу моря петиной тетрадке, подхватывает хор рабочих на митинге в подземном городе Лилипутии.

После этого рабочие устанавливают с Петей связь. Они уже ранее подготавливали восстание и назначили его на определенный день и час. Они еще не знали, за них или против них будет человек-гора. Но этот вопрос они без колебаний разрешали так: «Если он пойдет с королем и его войсками — он будет разбит вместе с ними». Но петина тетрадь по родному языку заговорила с рабочими на языке родном и для них. И в решающий час, предупредив Петю, что правящая верхушка хочет его убить, рабочие в последние минуты своей битвы получают только некоторую помощь от Пети: он, подобно свифтовскому Гулливеру, уводит в море королевский флот.

Рабочие, поднимающие восстание в кукольном фильме, — большая творческая победа авторов «Нового Гулливера». Превосходно показан подземный завод, подавляющий своей сверхсовременной техникой и вместе с тем фантастический, почти одушевленный, как некое двигающееся и дышащее механизированное сказочное чудовище.

Для фигур рабочих удачно найдено иное художественное разрешение, чем для кукол буржуазии. Рабочие сделаны из пластелина. Это — приведенная в движение строгая скульптура. Строгая, с чертами благородства и согретая большой теплотой. Куклы рабочих вызывают сочувствие. Так человечны эти загнанные в Лилипутии под землю и вышедшие с боем наверх на солнце отряды мужественных лилипутийских пролетариев.

Петя открывает первый митинг свободной Лилипутии и просыпается.

Оглядываясь вокруг и видя снова своих веселых товарищей, пионеров, он говорит:

— Ребята, какие вы большие. Какая жизнь большая.

В этих словах идейный итог всего фильма. Советский пионер своими глазами увидел большие события даже в Лилипутии. Сегодня он не мог не увидеть там больше, чем видел в свое время Джонатан Свифт. Петя увидел социальные контрасты более резкие. Он увидел напряженную классовую борьбу и революцию. Критическое отношение Пети к буржуазному миру оказалось исторически более взрослым, чем у доктора Гулливера, более взрослым и более революционно направленным. Взрослее исторически стала, конечно, и Лилипутия. Фильм «Новый Гулливер» по тонкости, остроумию, художественному мастерству и идейному содержанию явился действительно новым, современным Гулливером. Характерно, что в Москве в дни показа фильма появился в книжных магазинах спрос на книгу «Новый Гулливер». Покупатели спрашивали и искали книгу, не книгу Свифта о старом докторе Гулливере, а именно о новом пионере Гулливере. Это свидетельствует о том, что при всех недостатках фильма и его некоторой примитивности основная задача была поставлена и в общих чертах правильно решена авторами.

Вернувшись из Лилипутии к себе, Петя мысленно сравнивает виденное со своей собственной жизнью и с жизнью его товарищей пионеров в СССР. «Ребята, какие вы большие...» Это звучит не фальшиво и не поверхностно. В самом сюжете приключений Гулливера в Лилипутии еще у Свифта была заложена глубокая идейная закономерность в сопоставлении масштабов мира пигмеев и нормально мыслящего и чувствующего человека. Кукольность, механичность лилипутов в «Новом Гулливере» еще более подчеркнула идею Свифта. Но к Свифту сделано сегодня правильное историческое дополнение, новый Гулливер не случайно появился в наше время, и именно из Советского союза. Так же как не случайно провалились имевшие место попытки поставить картину о Гулливере в зарубежной буржуазной кинематографии.

Сила поставленного на московской фабрике Мосфильм «Нового Гулливера» в том, что этот фильм, при всей своей виртуозной технике, не скатывается ни к рабскому воспроизведению повествования Свифта, написанному двести лет назад, ни к голому штукарству и щегольству техникой. Сила фильма в том, что в нем техническое мастерство и форма органически слиты с

Художница Сарра Мокиль среди кукол фильма «Новый Гулливер»

содержанием, а содержание и форма таковы, что фильм захватывает, волнует и агитирует. Эмоциональное богатство, теплота и конкретная в каждом кадре идейная насыщенность при высоком мастерстве исполнения позволили на куклах раскрыть тему социальной революции в ее крупных и актуальных контурах, в масштабах большой жизни.

«Новый Гулливер» сегодня возвышается над всеми мультипликационными картинами, выпущенными ранее, как крупное произведение над опытами так называемого малого жанра.

Этот фильм — результат огромного труда, упорного, изобретательного и новаторско-экспериментального. Такой результат мог быть достигнут только неистребимым энтузиазмом и настойчивостью целого коллектива, возглавляемого мастером совершенно своеобразного таланта.

Александр Лукич Птушко проявил себя при постановке «Нового Гулливера» как режиссер-изобретатель с неисчерпаемой энергией и выдумкой, с многосторонними способностями и художника и конструктора.

И от каждого участника группы, создавшей «Нового Гулливера», потребовалось разрешение совершенно новых задач, освоение новых приемов. Были необходимы большая творческая инициатива, смелость и мастерство.

Великолепны куклы работы Сарры Мокиль. Созданные ею характерные гротесковые образы короля, премьер-министра, Фоля, доктора, шефа полиции и других второстепенных персонажей выражают настолько убедительно человеческое, «слишком человеческое», что с ними свыкаешься, как с живыми. Немногие актеры могут поспорить с этими куклами в выразительности типической и вместе с тем индивидуальной. Замечательно, что, передавая образы и характеры людей, эти куклы не перестают быть куклами, глубоко условными и ироническими.

Но надо было заставить кукол двигаться, говорить, смеяться, сердиться, петь, переживать. Над этим под руководством А. Л. Птушко работала целая группа новых специалистов, неизвестной ранее квалификации. По существу — это актеры, работающие с куклами, актеры, невидимые для зрителя и воплотившиеся в своих кукол. Среди них особенно выделился Федор Красный, ведущий сейчас самостоятельную режиссерскую работу в кукольной части фильма «Космический рейс». Работа с куклой требует особой любви к ней, особой выдумки и таланта. Преодолевая шаг за шагом технические затруднения и учась из-

влекать из кукол, как из тончайшего инструмента, выражения эмоций в речи, жестах и мимике, группа, руководимая А. Птушко, проделала поучительную эволюцию. Вначале многим казалось, что в мультипликации основное это трюк, исходящий из технической специфики куклы, движение, идущее, так сказать, от кукольного образа. Но чем больше и глубже шло овладение куклой, тем интереснее и значительнее стала работа над передачей в кукле реального, совершенно реального и конкретного человеческого характера. Нет сомнения, что по этому пути дальнейшие опыты и достижения будут еще более плодотворными и идейно, и художественно. В движении кукол в «Новом Гулливере» на наибольшей высоте стоит мимика. Кстати сказать, так богато мимирующих кукол не было еще никогда в мировой кинематографии. Несколько слабее разработан в «Новом Гулливере» выразительный и изящный жест куклы. Это — одна из задач, стоящих перед группой в следующих работах.

Но куклы должны были также заговорить, запеть и заиграть на своих лилипутийских инструментах... В коллективе, работавшем над фильмом, из ряда перекрестных предложений появились новые изобретения. Куклы заговорили своими лилипутийскими голосами, добытыми в звукозаписывающих аппаратных комнатах Мосфильма. И в Лилипутии появилась своя симфоническая и камерная музыка, неизвестная доселе никому. Фантастика приобретала свои конкретные художественные формы, органические только для нее. В этой кухне музыкально-звуковой и речевой фантастики большую творческую работу выполнили ассистент А. Ваничкин, звукооператор А. Коробов, звукооформитель Харон и дневавший и ночевавший вместе с ними на фабрике композитор Лев Шварц.

Музыка Льва Шварца ко всему фильму «Новый Гулливер» богата ритмами и красками, неизменно ярка и внутренне жизнерадостна и темпераментна. Главное ее достоинство в том, что она углубляет идейное и эмоциональное содержание фильма, дополняя зрительные образы и согревая, а подчас и заново осмысливая их.

Декорации Ю. Швеца помогли зрителю опознать фантастическую Лилипутию с убедительностью, граничащей с полной реальностью... А глубину воздуха, перспективу и даль в бутафорских макетах Лилипутии очень помог создать своими «задниками» мастер этого дела художник Л. Никулин.

Для с'емки кукол еще не найдено достаточно рельефного освещения. Здесь нужно будет специально перестраивать световую аппаратуру и приспосабливать иногда новую оптику. Но работа оператора Н. Ренкова — работа культурная и талантливая — выдержана на высоком уровне и особенно хороша в самых ответственных трюковых и транспарантных с'емках и в таких макетах, как проезд к подземному заводу и сам сказочно реальный завод.

Много выдумки и хорошей детскости в текстах С. Болотина. Мало кто оценивает кропотливейшую работу над текстом в звуковом кино, где слово гораздо более связано и сковано требованиями лаконичности и конкретности и техническими условиями, чем в театре.

Мягко, с несколько женственной скромностью и изяществом движений исполняет пионер Володя Константинов роль Пети. Он лиричен и естественно прост, ведет роль с хорошим тактом. Его общение с ребятами-пионерами и беседа с рабочим в Лилипутии согреты подлинной теплотой. Упорный труд в совершенно новой области был вложен молодым скульптором Ольгой Таежной в создание скульптуры (рабочие), сделанной для с'емки в движении.

И все с дружным упорством вкладывали свои таланты и энергию в общий труд. Фильм сделан действительно творческим коллективом.

Пуск «Нового Гулливера» в производство — это был поступок большой смелости и большевистского риска.

Ни теоретического, ни практического обеспеченного «тыла» у Гулливера не было. Он весь был в разведке, был новым во всех отношениях. Вначале нехватало ни нужных людей, ни техники. Новые специалисты и техника создавались на-ходу, в процессе постановки фильма под неутомимым напором А. Л. Птушко.

С выходом «Нового Гулливера» у Мосфильма есть уже столь значительные достижения в новом жанре об'емной мультипликации, комбинированной с живым актером, что теперь уже никто не может возражать против постановки с куклами больших художественных фильмов, скажем, о жизни и приключениях Дон-Кихота, или пьес Шекспира, или современной научной фантастики— всерьез для самого взыскательного взрослого зрителя и подростков. А еще полгода назад это очень многим казалось ересью и наивностью. Наша советская кинематография растет бурно, с каждым днем.

Гулливер спит после королевского обеда. Кадр из фильма режиссера васл. арт. А. Птушко «Новый Гулливер». Оператор Н. Ренков, производство Мосфильм

Высокое мастерство

„Новый Гулливер“ в изобразительной трактовке

Б. ВОЛЧЕК

Роль оператора в творческом процессе создания фильма неоднократно подвергалась дискуссии, вызвав целый ряд различных мнений не только у нас, но и в буржуазной кинематографии.

Творческие тенденции оператора буржуазной кинематографии, за некоторыми исключениями, сводятся к узко техническому процессу фотографирования. Причины этого лежат в основе самой системы буржуазного кинопроизводства, в методологии которого отсутствуют понятия подлинного творческого коллектива.

Манера работы американских операторов, определяемая у нас термином «американская фотография», в понимании советского художника-оператора является прежде всего некоей категорией стандарта с присущим ему внешним штампом.

Советская кинематография растет и развивается на принципах социалистического искусства.

Для нас, советских кинематографистов, творческий процесс во всех проявлениях приобретает особое значение.

Советские операторы рассматривают технику кинос'емки лишь как средство осуществления идейно-художественного замысла фильма. Каждый технический прием имеет значение для советского оператора постольку, поскольку он с помощью этого приема раскрывает образ и создает выразительный язык произведения.

Каждый прием, будь то наплыв или многократная экспозиция, транспарантная с'емка или крупный план, является для советского оператора средством образного раскрытия содержания сценария.

Отсюда понятно основное, что отличает советского оператора от оператора буржуазной кинематографии. Тем не менее, на стороне последнего мы еще сегодня имеем преимущества в смысле технического вооружения. Однако итоги текущего производственного года все же свидетельствуют о начавшемся переломе и по линии роста технической вооруженности советского кино.

Появление такого фильма, как «Новый Гулливер», стало возможным только на основе роста нашей технической вооружен-

ности. «Новый Гулливер» — это уже конкретное произведение высокого технического уровня, которое может конкурировать с лучшими техническими образцами Запада.

«Новый Гулливер»—это фильм, созданный крепко организованным творческим коллективом, и поэтому здесь трудно провести грань между работой режиссера и оператора.

Этот фильм делали люди, почти одновременно начавшие свою творческую борьбу за об'емный мультфильм, не боясь препятствий на пути к овладению этим труднейшим делом. А. Л. Птушко и Николай Ренков, два талантливых художника (оба прекрасные рисовальщики), с исключительным упорством и целеустремленностью направились в труднейшую область кино, создав методику и технику с'емки об'емных художественных мультфильмов. И они одержали победу не только на этом участке. Мы смеем утверждать, что «Новый Гулливер» — победа всей советской кинематографии. Эта победа пришла не случайно. Она вытекает, во-первых, из всего жанрового многообразия развития советской кинематографии, а во-вторых, из накопленного опыта людей, окрепших в условиях роста техники и собственного мастерства.

Если несколько лет назад Птушко и Ренков выступили как основоположники художественного об'емного мультфильма в советской кинематографии, то они уже тогда своими короткометражками, правда еще страдавшими незначительностью темы и сюжетной бедностью, превосходили по мастерству и технике лучшего из старых мастеров об'емной мультипликации — Старевича.

Птушко и Ренков упорно ищут новых средств и выразительных возможностей в самом методе об'емного мультфильма. Их мысль и творческая изобретательность направлены в сторону исканий приемов и расширения арсенала выразительных средств, главным образом, по линии введения в свой кукольный мир реальных людей и сочетания реальной действительности с фантастикой.

В «Новом Гулливере» заимствована лишь внешняя канва приключений свифтовского Гулливера в Лилипутии. Действие фильма начинается на южном берегу Крыма, в пионерлагере «Артек».

Вся первая часть снята на крымской натуре. Ренков этой частью своей работы показал, что его мастерство в выразительной передаче на экране реальной действительности выходит далеко за пределы работы с куклами.

Только исходя из одной первой части картины (где еще нет кукол с их фантастическим миром), можно судить о творческом диапазоне этого молодого оператора.

Блестящие по своей фактуре морские пейзажи и тонко сработанные по освещению портреты обнаруживают большого мастера.

Освещение на натуре используется Ренковым не по примитивному принципу многих наших фильмов «как солнце светит, так и ладно», а солнце «поворачивается» так, как это необходимо оператору для его творческого замысла. Поэтому мотив бодрости, оптимизма, здорового веселья и жизнерадостности находит свое выражение в тональном и световом построении этой части «Нового Гулливера».

В фантастическом сне пионера Пети перемешались средневековье и современность. В этом, задуманном авторами, соединении средневековья и современности нетрудно увидеть карикатурные, зло и остроумно подчеркнутые черты современного капиталистического государства и буржуазного общества.

В сочетании с остроумием и изобретательностью режиссера интереснейшие приемы операторской работы превращают эту часть фильма в подлинную демонстрацию творческих возможностей кинотехники, использованной талантливо и смело.

Ренков показал такие возможности операторского мастерства, которые удивили многих высококвалифицированных мастеров-операторов, включая сюда и такого маститого знатока кинотехники, как А. Дебри.

Пространственное построение иллюзорной перспективы кадра, освещение кукол в масштабно уменьшенных декорациях, оптическая передача об'ема, фактуры, цвета и деталей обстановки — все настолько тщательно обработано оператором, что эта часть фильма становится подлинной школой операторского мастерства для многих наших операторов, а в особенности для молодежи.

Нужно было иметь большое творческое чутье и отчетливое понимание идеи сценария, чтобы в таком непрерывном сочетании макетов, кукол и игры реального человека сохранить нарочито подчеркнутую индивидуальную трактовку светом каждого отдельного кукольного персонажа, например, короля, королевы, шефа полиции, депутатов и др.

Благодаря органическому слиянию сюжетной и изобразительной композиции, у

Кадр из фильма режиссера засл. арт. А. Птушко «Новый Гулливер». Оператор Н. Ренков, производство Мосфильм

зрителя вырастает ощущение конкретных качеств современного буржуазного государства.

Несколько слов о самой технике мультипликационной с'емки. Если в работе над обычным художественным фильмом оператор должен постоянно учитывать предстоящее монтажное обобщение отдельных снимаемых кусков, в результате чего возникает художественный образ в его законченном виде, то в мультфильме задача оператора еще сложнее. В одном метре пленки 52 отдельных кадрика, каждый из которых снимается самостоятельно и в то же время представляет собою лишь элемент единого слитного движения.

С'емка мультфильма—это совершенно особая область операторского искусства, требующая особых профессиональных навыков и специализации. Здесь созданы свои приемы, свои методы, которыми далеко не каждый оператор может в совершенстве овладеть. Кстати сказать, оператор об'емного мультфильма — это чрезвычайно редкая специальность не только у нас, но и в зарубежной кинематографии.

Н. Ренков в совершенстве владеет техникой этой новой области операторского искусства.

Эпизод парада вооруженных сил Лилипутии, прохода марширующей пехоты и моторизованных частей под широко расставленными ногами Гулливера, снят с исключительной математической точностью. На первый взгляд кажется, что это простая покадровая с'емка, при которой после каждого оборота ручки аппарата последовательно изменялись фазы движения кукол. Внезапно аппарат панорамирует вверх и зритель видит, что широко расставленные ноги Гулливера принадлежат живому человеку. Но вряд ли живой человек, даже при долгой тренировке, может устоять без малейшего колебания на месте в процессе покадровой с'емки, длящейся не менее двух-трех часов. Стало быть, этот кадр-эпизод снят нормально, а не покадровой с'емкой, но в таком случае возникает другой вопрос — каким же образом при нормальной с'емке движутся куклы, которых обычно можно заставить ходить лишь методом мультипликации? Здесь-то и обнаруживается прекрасное знание оператором и режиссером законов перспективы и многообразных методов комбинированной и трюковой с'емки.

Работая с теми же самыми об'ектами, в пределах одного и того же эпизода, Н. Ренков применяет почти в каждом кадре новый технический прием, что в конечном счете дает возможность привести к еди-

ству и композиционной цельности ряд движущихся и неподвижных об'ектов, в обычных условиях с'емки несовместимых ни по своему масштабу, ни по пространственному положению.

В своей работе Ренков применяет не один какой-либо метод трюковой техники, а целый ряд комплексных способов, которыми он владеет одинаково уверенно и точно.

В фильме много транспарантных кадров. Освоив опыт первых транспарантных с'емок В. С. Нильсена по картине «Веселые ребята», Н. Ренков сумел добиться более высокого технического качества.

Исключительный интерес представляют панорамы и наезды, выполненные также покадровой с'емкой. Точное, без вибраций и сдвигов, движение аппарата по подземному тоннелю является, пожалуй, лучшим техническим образцом динамической с'емки, которую нам до сих пор приходилось видеть в наших фильмах.

Этот проезд в подземелье, интересно решенный также и в световом плане, вызывает у зрителей аплодисменты.

Техника с'емки «Нового Гулливера» заслуживает детального изучения, так как на этом фильме будут учиться мастерству наши молодые операторские кадры.

Часто, говоря о нашей технической бедности, мы смешиваем два совершенно различных по существу понятия. Мы еще бедны высококачественной пленкой, аппаратурой и всем оборудованием, которое составляет материально-техническую базу советского кино на настоящем этапе его развития. Но в области технического мастерства и изобразительной культуры наши операторы стоят не ниже зарубежных мастеров, а в отдельных случаях и значительно выше их. Лучшим доказательством нашего утверждения может служить «Новый Гулливер», снятый в труднейших технических условиях и тем не менее показавший большие достижения советского операторского искусства.

Кадр из фильма режиссера Жюльена Дювивье «Пакетбот Генасити». Производство Патэ-Консорциум, Франция

Сорок лет

Э. АРНОЛЬДИ

22 марта 1895 года Люмьер продемонстрировал на экране первый в мире кинофильм, называвшийся «Выход рабочих с фабрики». Зрители увидели, как в раскрывшиеся ворота вылился людской поток, увидели рабочих, расходившихся в разные стороны, уезжавших на велосипедах. Несмотря на это весьма скромное содержание, фильм вызвал овации и требования показать еще и еще раз потрясшее всех зрелище.

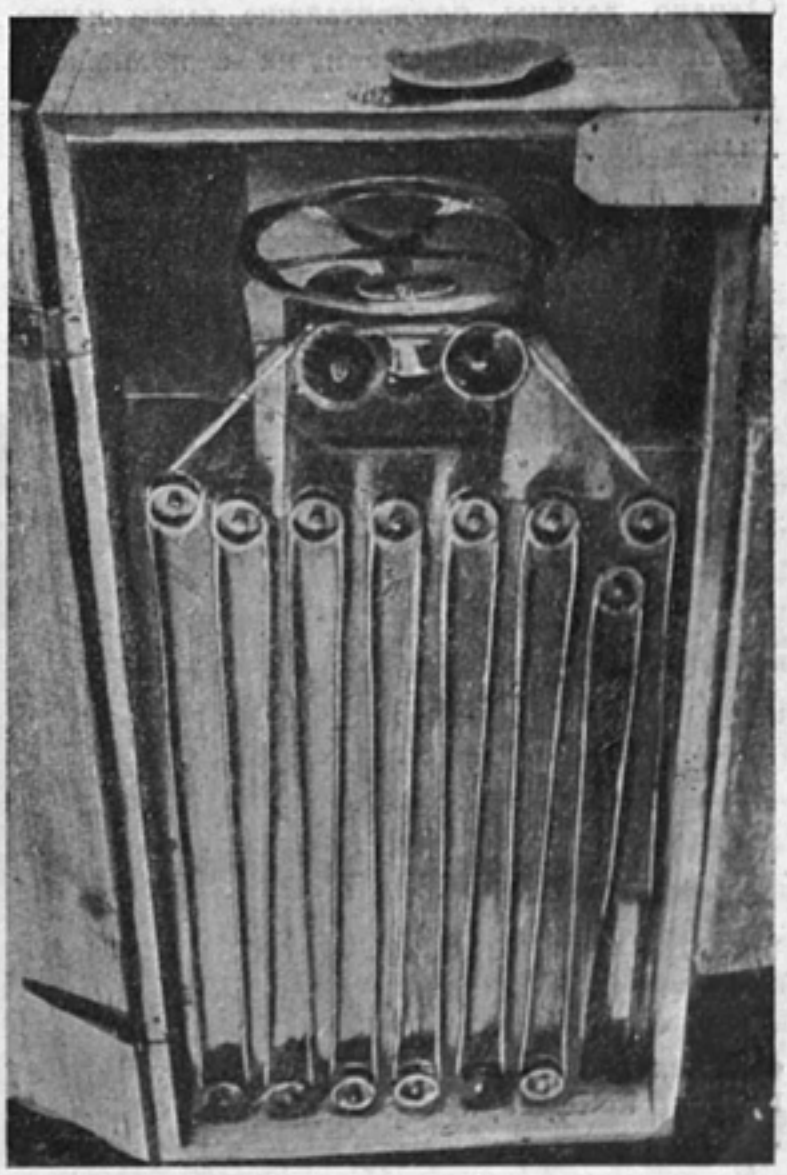
Эффект фильма, конечно, исходил не из его содержания. Первые годы кинематограф поражал не своими произведениями, а самим фактом своего существования. «Живая» фотография, — вот, что было удивительно, что захватывало внимание. И люди с восторгом смотрели несколько раз подряд «Прибытие поезда», «Катание на лодках», «Поливку улицы» и тому подобные несложные явления, зафиксированные киноаппаратом.

Прошло сорок лет. Из забавного балаганного аттракциона выросло новое искусство, мощное, действенное, обращающееся к многомиллионной массе зрителей, создавшее свои классические, признанные всем миром, произведения, создавшее огромную отрасль промышленности, литературу, науку, кадры крупных и талантливых творческих работников. Сорок лет — так много и вместе с тем так мало. Так мало по сравнению с длинною цепью веков развития других искусств. И так много, когда оглянешься назад, присмотришься к истокам, к первоначальным временам, от которых уцелели смешные анекдоты и смешные коротенькие фильмы.

История кинематографии, несмотря на сравнительно небольшой отрезок времени, в который она укладывается, уже имеет свои «традиции» и «легенды». Основная традиция ставит в исходной точке братьев Люмьер в качестве изобретателей съемочного и проекционного аппарата. Но как о родине Сервантеса спорило семь городов, так еще большее количество претендентов оспаривало у братьев Люмьер пальму первенства. Томас Эдисон еще в 1887 году сконструировал «кинетоскоп», отличавшийся от кинематографа только тем, что он не отбрасывал изображений на экран. Зритель должен был смотреть через окуляр, перед которым пробегал кусок фильма, склеенный вкруговую. Использовав изобретение некоего Томаса Армата, в силу деляческих и коммерческих комбинаций недопущенного в «светлый храм» истории, Эдисон в июне того же 1895 года, продемонстрировал первый американский кинематограф. В октябре Роберт Поль выступил в Лондоне с изобретенным им аппаратом.

Помимо этих первых изобретателей, имеются еще и другие домогатели. Впрочем,

Кинетоскоп Эдисона



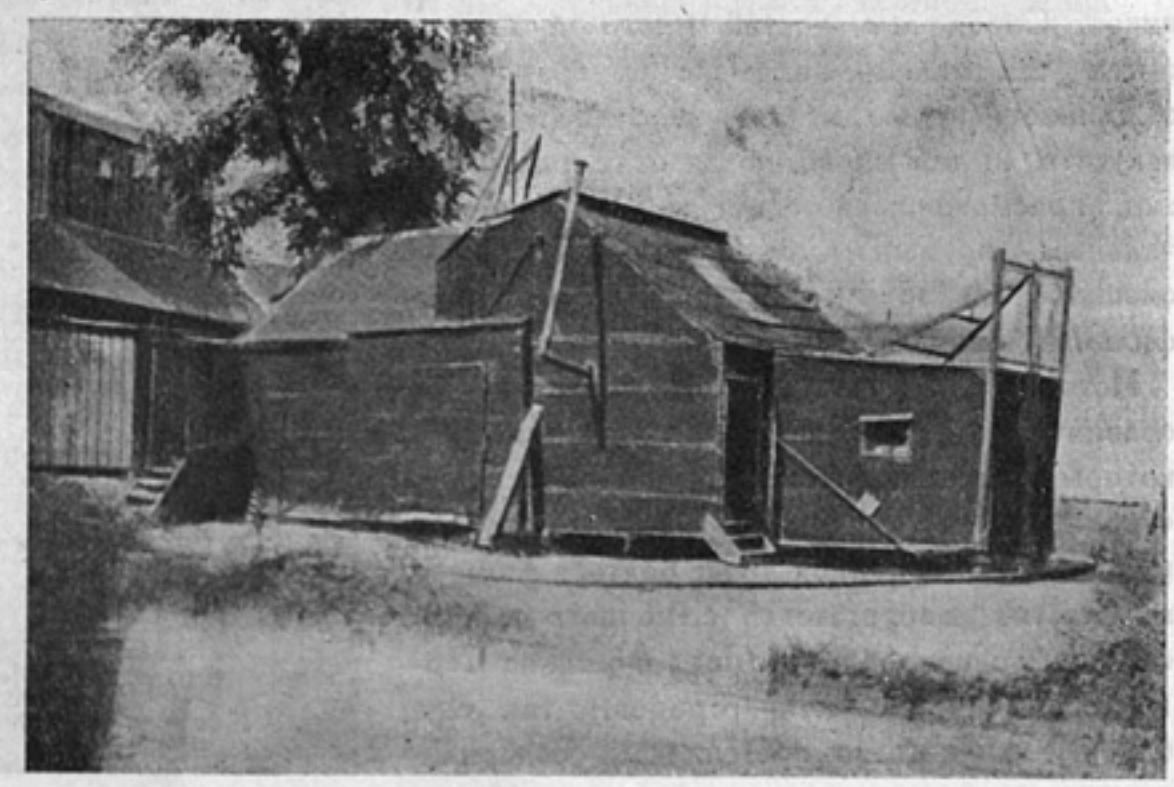
их притязания достаточно безнадежны. После империалистической войны в Германии нашлись «исследователи», пытавшиеся под впечатлением Версальского договора показать, что Люмьер ничего не изобрел, а только ловко использовал работу немецкого пионера кино, Оскара Месстера. Интересно, что сам Месстер ничего об этом не говорил.

Обилие «первых», конечно, не случайно. Если рассматривать изобретение кинематографа как результат длительного накопления технической культуры, то многочисленные претензии пионеров будут вполне понятны. Тут дело не в том, что появился гений, который наподобие анекдотического немца, выдумал обезьяну. Накопление технического опыта растягивается на столетия, об'единяя кинематографическую «доисторию» в процесс, слагающийся из ряда фактов, зачастую разрозненных, причинно никак не связанных. В итоге этого процесса, к концу XIX века имелись в наличии все основные элементы кинематографа: волшебный фонарь, моментальная фотография на прозрачной светочувствительной пленке и мальтийский крест, разрешающий проблему равномерно-прерывистого движения. Весь «фокус» изобретения кинематографа сводился только к соединению всех элементов.

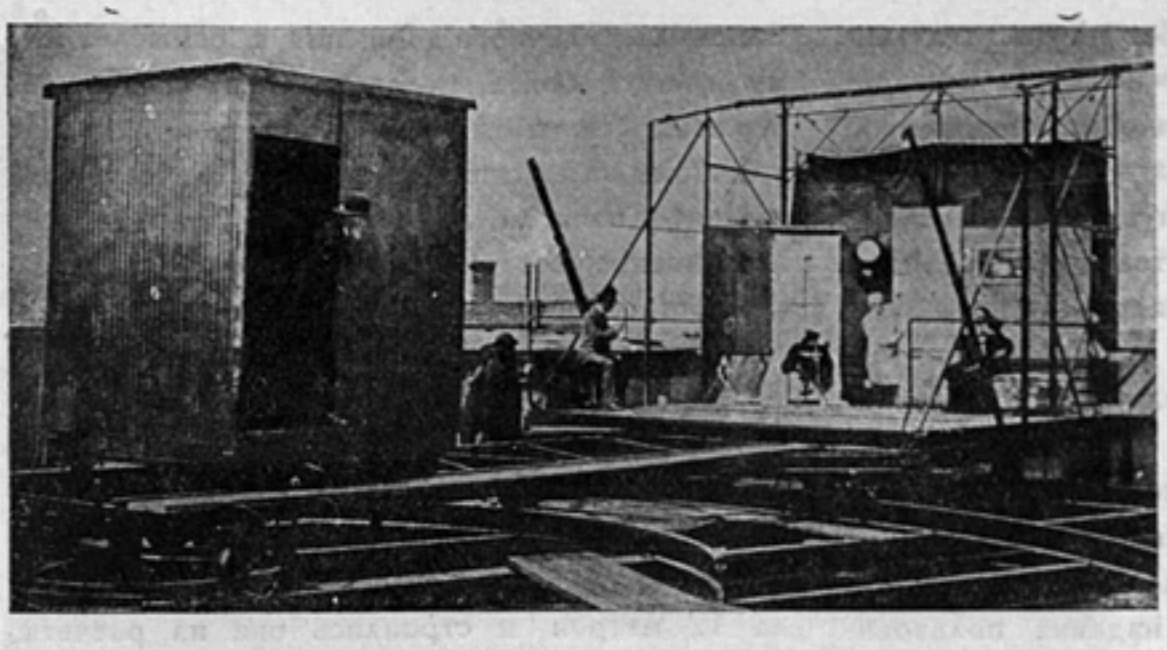
Так или иначе признанные отцы кинематографа воспользовались чужими трудами. Однако дельцы, продвигавшие затем новое изобретение, обкрадывали их с полнейшей беззастенчивостью. Патентные права обходились различными мошенническими выдумками и по большей части киноаппараты эксплоатировались без всякой компенсации. Целые армии любителей легкой наживы, людей, которых не только никто не знал, но которые вчера еще сами не знали, кто они такие, устремились на золотые россыпи нового предпринимательства, пригоршнями набивая себе карманы. Интересуясь только прибылью на отсутствовавший у них капитал, эти авантюристы не стремились к усовершенствованию аппаратуры и продукции. Они брали готовое, накручивали фильмы и продавали их во множестве копий. Часто им казалось даже слишком обременительным снимать. Тогда просто приобретался экземпляр готового фильма, с него контратипировался негатив, после чего к услугам «предпринимателя» получались неограниченные количества готового для продажи товара.

Контратипирование было необычайно распространено (в особенности в США), где существовали настоящие «центры» мошеннического предпринимательства (например, Филадельфия). Наемные сыщики патентовладельцев шныряли по городам, выискивая правонарушителей. Но все было бесполезно. Жулики прятались и втихомолку стряпали фильмы.

Судебные процессы с правонарушителями растянулись в Америке в целую «патентную войну», продолжавшуюся в общей сложности 14 лет. За первые два года, с 1898 по 1900, судами было рассмотрено 200 больших дел и около 300 промежуточных. Первоначально все права были предоставлены исключительно Эдисону, который вступал в соглашение с отдельными фирмами. Затем образовался «трест», об'единявший законных эксплоататоров изобретения. Однако натиск «независимых», боровшихся за «свободное» предпринимательство, был так силен, что трест в конце концов лопнул, и право работать в кино стало достоянием всех желающих наживаться.



«Черная Мария», первая кинофабрика Эдисона



Съемка в первом «ателье», установленном на вращающейся площадке, которую двигали за солнцем для прямого освещения

Развертывается любопытнейший экономический процесс развития кинопромышленности, от примитивных, кустарных форм единоличного владения до современных форм крупнокапиталистического производства. Кинематограф в два десятилетия проходит путь, который проходили другие отрасли промышленности чуть ли не в столетие. Можно наблюдать, как протекает деградация мелких собственников, как единицы отслаиваются и входят в класс крупных капиталистов, поднимаясь по трупам павших в яростной борьбе конкурентов, как основная масса разоряется, исчезает с исторической и экономической арены.

В кино шли новые люди. Они искали наживы, быстрой и легкой. На свои карликовые капитальцы они хотели делать большие дела. Расчет был простой: за 100—200 долларов можно было заснять один фильм, с которого потом можно было снимать копии и продавать без конца.

Это происходило потому, что мировой кинорынок был совершенно необ'ятен, а производство микроскопично. И только с ростом предприятий и вхождением в них крупного капитала быстро развилась такая конкуренция, что грошевые хозяйчики не могли и носа показать в кино.

Но вначале кино было настоящим Клондайком, особенно в Америке, оградившейся от Европы, главным образом от Франции, в которой крупный капитал сразу вошел в новую отрасль защитительными таможенными барьерами. Французский кинематографический капитал повел с места в карьер очень агрессивную политику и захватил всю Европу. Россия, в частности, эксплоатировалась как колония, сюда ввозилась не только готовая продукция, но и капиталы, на которые ставились фильмы для «туземного населения».

В Америке кинопромышленность начала свое развитие с самых примитивных форм мелкособственнического производства. Владелец предприятия личным трудом участвовал в производстве, привлекая к нему своих чад и домочадцев. В кино шли все новые и новые люди, презиравшие стеснительные рамки патентных законов.

В 1903 году появляется на горизонте сразу несколько пионеров грядущего крупнокапиталистического предпринимательства. Гарри Уорнер с братом открывают балаган на 99 мест. Эта странная цифра об'ясняется тем, что зрелищные предприятия с количеством мест от 100 и выше облагались чувствительным налогом. Чтобы избегнуть его, ограничивали вместимость зала 99 местами. Вообще налоги обходились виртуозно. Хитрые предприниматели не брали входной платы вовсе, что позволяло им числиться некоммерческим заведением. При выходе хозяин предлагал платить только тем, кому сеанс понравился. Так как недовольных долго спрашивали, почему им не понравился фильм, то все предпочитали платить. Уорнеры проявляли большую принципиальность в своем деле и категорически отказывались от эксплоатации «законных» фильмов, используя исключительно жульнические контратипы. Легкая нажива натолкнула их на мысль приняться за изготовление фильмов. Так начался современный мировой концерн «Уорнер-братья».

Мелкий мехоторговец Адольф Цукор со своим приятелем Маркусом Лойю открыли балаган, оборудованный под железнодорожный вагон; публика в окно смотрела на экран, на котором показывались видовые фильмы, снятые на-ходу поезда, и за несколько пенни совершала иллюзорное путешествие. Этот балаган послужил первым кирпичом в создании двух международных концернов— «Парамоунт» и «Метро-Голдвин».

Через год-другой на киноарену вступили

наиболее непреклонные борцы за «независимость», Карл Леммл, основатель будущего «Юниверсал», променявший пошивочную мастерскую на кинопрокатную контору, и Вильям Фокс, тоже покинувший портняжное дело для владения кинотеатром. Усилиями этих деятелей организовалось об'единение «независимых», которое добило трест патентовладельцев и привело его к окончательному развалу.

Пополнение кадров кинопредпринимателей за счет швейного производства в Америке не совсем случайно. Дело в том, что магазины готового платья издавна пользовались различными мелкими аттракционами для привлечения покупателей. Отсюда исходило знакомство портных и меховщиков с этими приборами и достижениями в их техническом усовершенствовании.

Первые фильмы представляли собой аттракционное зрелище, исходившее из демонстрации «живой» фотографии как самоцели. Задача сводилась к фиксации и воспроизведению на экране движущихся изображений или, точнее, смены отдельных изображений, создававших иллюзию движения.

Путь фильма к обогащению был ясен. Он шел от неосмысленной фиксации явлений, например, уличного движения, к осмысленному факту, более целостному в своей завершенности, хотя бы к происшествию. В уличном происшествии уже наличествуют какие-то зачатки драматургичности. Их искусственное создание вело к инсценировке. Искусственное воспроизведение чего-либо шло также от зас'емки эстрадных номеров.

Фредерик Тальбот в своей книге «Кинофильмы» рассказывает об одной из первых «постановок» Роберта Поля с участием актеров. Это была комедия, называвшаяся «Ухаживание солдата». Ее длина была 12 метров и строилась она из расчета необходимости втиснуть задуманное содержание в 640 кадриков. Работа оказалась необычайно трудной, но большие размеры фильма казались почему-то невозможными.

Такими же качествами отличалась первая «супердрама» фирмы «Биограф», занявшей в предвоенные годы видное место в американском кино. Осенью 1897 года был выпущен «Вор на крыше». В нем показывалось, как вор влезал в окно, взламывал несгораемый шкаф и убегал по крыше, преследуемый хозяевами. Фильм был задуман и поставлен владельцами фирмы, разыгран на крыше дома при участии привратника и рассыльного. Длина этой «потрясающей драмы» — около 15 метров.

Кино едва ли не с первых шагов продемонстрировало, что оно является детищем эпохи империализма. Когда вспыхнула испано-американская война (1898), фирма «Витаграф», в дальнейшем одно из наиболее крупных предприятий первоначального периода, выпустила фильмы «Разрыв испанского знамени». На экране реяло американское знамя, а потом испанское. К нему протягивались руки (самого владельца фирмы) и разрывали его в клочья. По своему социальному смыслу этот активнополитический фильм при всей своей технической немощи в примитивной форме предвосхищал огромную действенную мощь зарождавшегося кинематографа. Тут, кстати, можно отметить участие кино в этой войне. Операторы снаряжались на фронт, но вследствие невероятной громоздкости и тяжести аппаратов не смогли добраться до передовых позиций, и батальные с'емки так и не были произведены. Один оператор, некий Э. Амет, однако, придумал ловкий трюк. Он изготовил маленькие макеты судов американского и испанского флотов и в лоханке разыграл между ними «битву при Сант-Яго». Фильм был принят за настоящий и пользовался потрясающим успехом.

Реклама аттракционов для «синематографических театров»

4 номера Аттракціонные номера для Синематографическихъ Театровъ.

Свободные 10 ноября живые феномены:

1) Татуированная дама-американка
2) Великанъ 17 лѣтъ. вѣсомъ около 13 пудовъ
3) Лиллипутъ Колибръ вѣсомъ 1 пудъ
4) Живыя змѣи удавы (Боа-Конструкторы)

Къ нимъ имѣются плакаты совмѣстно.

Адресъ за справками до 10 ноября

Городъ Витебскъ.

ВЫСТАВКА ЖИВЫХЪ ФЕНОМЕНОВЪ

С. Брагинскому.

!!! По требованію высылаю рекламу !!!

Афиша к фильму «Ночные тени»

После войны Испанский военный архив в Мадриде приобрел экземпляр фильма как «подлинный документ».

О возможностях, таившихся в первоначальных фильмах, можно судить еще по следующему факту. Вильям Селиг, один из пионеров американского кино, основатель фирмы «Эссени», у которой потом работал Чаплин, заснял фильм «Упаковочное производство» на чикагской скотобойне. Когда появился роман Эптона Синклера «Джунгли», этот фильм прошел, как сенсация. Он явился «документом», «беспристрастно» показывавшим, что Синклер искажал правду, что никакой эксплоатации рабочих на бойне нет.

Технический прогресс в кинематографическом производстве протекал довольно быстро, но усваивание его совершалось значительно медленнее. Причины этому, надо полагать, крылись в мелких масштабах подавляющего большинства производств, их кустарно-ремесленническом характере, доминировавшем стремлении к наживе наиболее легкими способами с наименьшими затратами. Так, например, первый опыт с'емки при искусственном освещении в Америке был сделан в конце 1899 года, но в производственный обиход он вошел лишь много лет спустя. Кстати сказать, этот опыт, как и большинство мероприятий того времени, сопровождался происшествиями чисто авантюрного порядка.

Инициатива принадлежала «Биографу», которому антрепренер матча бокса предложил заснять сенсационное состязание. Вильям Битцер (в будущем прославленный оператор Дэвида Уорка Гриффитса) организовал эту с'емку, водрузив над площадкой 400 электрических ламп. В помещении, битком набитом зрителями, стояла дьявольская жара. Принесенный для охлаждения воздуха лед таял, окутывая все туманными испарениями. Несмотря на это, с'емка проходила удачно. Слух о намеченном опыте заблаговременно дошел до эдисоновской

компании и возбудил зависть. В результате на тот же матч тайно был снаряжен оператор Адам Смит, установивший свой с'емочный «сундук» среди зрителей в 20-м ряду. Раз'яренные представители «Биографа» ничего не могли сделать, так как в давке не было никаких сил добраться до «злодея». После окончания матча Смит бежал через окно и по пожарной лестнице. Организованная за ним погоня осталась безрезультатной. Той же ночью Смит проявил негатив в лаборатории «Витографа», входившего в эдисоновский «трест». Убедившись, что материал вышел удачно, он развесил пленку для сушки и улегся спать. Когда он утром проснулся, негатива на месте не оказалось: его украли подосланные «Биографом» воры.

Первые большие фильмы начинают появляться в мировой кинематографии в 1905—1906 годах. В Америке начало им кладут постановки режиссера Эдвина Портера, работавшего у Эдисона, а потом «Витографа» и «Биографа». Еще в 1903 году появляется его полуторастаметровый фильм «Жизнь американского пожарного», в котором впервые был сделан опыт параллельного монтажа. Затем он ставит «Ограбление поезда», метраж которого достиг почти 300 метров, и «Большую банковскую кражу». Эти фильмы вызывают массу подражаний.

В 1906—1907 годах возникают крупные фирмы — «Треугольник» и «Взаимность», поддерживаемые банковским капиталом. Они выпускают большие и дорогостоящие постановки, заставляют подтягиваться других. Уже оказывается недостаточным «крутить ручку», приходится задумываться над тем, чтобы делать фильмы интересными и значительными. Фирмы начинают перебираться в новые, более оборудованные и приспособленные для работы помещения.

Появляются постоянные актеры. До этого кинопроизводство пользовалось услугами безработных театральных артистов. «Биржа» по найму помещалась прямо на бульваре, на Бродвей, где на скамейках «отдыхали» не имеющие ангажемента. Сюда, по мере надобности, обращались производственники, отбиравшие нужный им для с'емок человеческий материал. Тариф оплаты актерского труда был твердый: завтрак и кружка пива за с'емочный день. Постепенно отслаиваются актеры, работающие из фильма в фильм. Вскоре они переходят в штат и на них возлагается исполнение малярных, плотницких и тому подобных вспомогательных работ, в свободное от с'емок время. В Америке первые штатные актеры появляются у Эдисона — это были Вильям Сорель, Чарльз Огл и Морис Костелла.

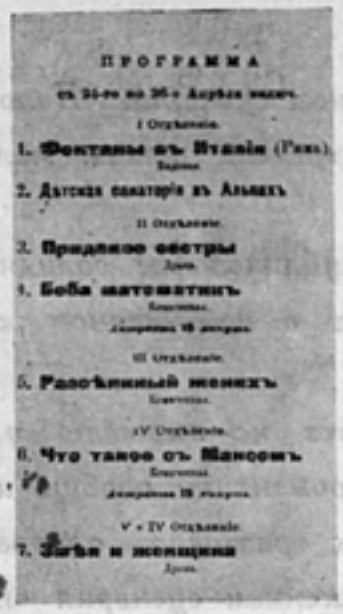
Хозяева фирм были против создания известности актерам, так как они боялись, что это приведет к повышению их оплаты. Поэтому имена актеров не оглашались. Вместе с тем и актеры первое время считали для себя позорным выступать в кино, шли на с'емки из нужды и старались показываться под гримом, делавшим их неузнаваемыми.

Характерные особенности фильма первоначального периода выступают с наибольшей наглядностью при ознакомлении с каким-либо из «выдающихся» образцов. Таким, например, является немецкий фильм «Народный суд средневековья или эпоха страха и ужаса», сделанный по премированному на специальном конкурсе сценарию, приблизительно в 1907 году. Вот его содержание:

I. Девушка собирает в лесу грибы. В это время появляется рыцарь-разбойник, уже давно преследующий ее своим вниманием. Он обнимает ее, но ей удается вырваться из его об'ятий и бежать. Рыцарь угрожает местью. II. На рыночной площади рыцарь публично возводит на девушку обвинение в колдовстве. Все взволнованы. Монах с крестом в руках подходит к девушке и арестовывает ее. III. Девушка предается суду инквизиции. Ее пытают, но она не признается. Суд приговаривает ее к смерти через сожжение. IV. Рыцарь пробирается в тюрьму к заключенной и обещает спасти ее, если она уступит его домогательствам. Она отказывается. Затем ее снова пытают. V. На площади раскладывают костер. От обвиняемой еще раз пытаются добиться признания, но безуспешно. Тогда ее возводят на костер и предают сожжению.

Длина фильма составляла 175 метров. демонстрирование его продолжалось 5—6 минут. Он был разделен на 5 актов-сцен. Каждая из них снималась с одной точки. Монтаж сводился к склейке пяти кусков, в порядке их хронологического следования. Переходы между сценами отсутствовали. Так, скажем, зритель видел арест девушки, а затем она показывалась уже на суде. По сути дела фильм был построен по принципу разворота действия на театральной сцене. Каждый эпизод был ограничен одним общим планом, подобно сценической пло-

Программа.


ПРОГРАММА
съ 24-го по 26-е Апрѣля включ.
I Отдѣленіе.
1. Фонтаны въ Италіи (Рим.)
2. Дѣтская санаторія въ Альпахъ
II Отдѣленіе.
3. Преданная сестры
4. Боба математикъ
III Отдѣленіе.
5. Разсѣянный женихъ
IV Отдѣленіе.
6. Что такое съ Максомъ
V и IV Отдѣленіе.
7. Зигфи и женщина

ПРОГРАММА
съ 27-го по 29-е Апрѣля включ.
I Отдѣленіе.
1. НОРВЕГІЯ
2. Семья Доретен
II Отдѣленіе.
3. Капканы нашей жизни
III Отдѣленіе.
4. Первая утрата
5. Дѣтская санаторія въ Альпахъ
IV Отдѣленіе.
6. Гибель парохода Титаника
7. Семейное счастье Пранса
V - VI Отдѣленіе.
8. Буря житейская

ПОВАЯ ПРОГРАММА
ДѢТСКАЯ ПРОГРАММА

Программа «Edison theater» в Петербурге

щадке. Драматургическое построение исходило из классических основ разделения на пять актов, с кульминационной точкой в третьем (суд и пытки).

Под знаком подражания театру кинематограф работает довольно долго. Поиски и выработка собственных средств выразительности шли не быстро, и зарождающееся новое искусство должно было отталкиваться от богатого опыта театра и литературы.

Дальнейшее развитие кинематографии протекает под воздействием и, одновременно, при отталкивании от смежных искусств. Собственно говоря, надо считать, что первые десять-двенадцать лет существования кино были подступом к серьезной работе. В 1907—1908 годах с усилением производственной базы параллельно идет поднятие качества фильмов во всем мире. Во Франции организуется „Film d'arts"—об'единение творческих работников, ставящих себе целью создание добросовестных художественно высоких постановок. Об'единение инсценирует литературные произведения, главным образом классиков, и выдвигает наиболее значительных по тому времени кинорежиссеров — Лебаржи и Кальмед. В Италии выпускаются большие исторические картины, типа постановок Гуацони у фирмы «Чинес». В Германии зарождается «авторский фильм», привлекающий в кино целый ряд видных писателей. В Америке ставит свои первые фильмы Д. У. Гриффитс, к которому через некоторое время присоединяется Томас Инс и Сесиль де Милль. Так складывался первоначальный «авангард» мировой кинематографии.

Сорок лет осталось позади. Крупные события отмечают пройденный путь. Через борьбу за независимость, отталкивание, влияние, кино стало общепризнанным искусством. Еще не так давно кинематограф силился подражать театру, литературе. Сейчас мы можем видеть, как драматургия, общая композиция фильма воздействуют на соседние искусства. Сметные искусства осваивают опыт кино.

Быстро движется вперед история. Первые новаторы уже давно стали консерваторами, оплотом реакции, ее школой и знаменем. Исчезло со сцены большинство недавних кумиров. К закату близится второе поколение творческих работников.

Целый переворот произвел звук, вошедший полноправным компонентом в средства художественной выразительности фильма. Переоценивались ценности, и ряд вчерашних «достижений» оказался ненужным хламом.

Грянул всеобщий кризис капитализма. Он наложил свою печать на киноискусство, обнажившее свою гнилую сердцевину. Буржуазная кинематография показала себя подлинным детищем капиталистического распада. В молодом по возрасту искусстве проявились признаки старчества, маразма.

Сорокалетний юбилей мировой кинематографии совпал с празднованием еще нескольких юбилеев. Пятнадцать лет растет крепкая советская кинематография, сильная своей молодой культурой восходящего класса, идущая на смену одряхлевшей предшественнице. Десять лет растет национальное кино братской Белорусской республики, выковывающей новые кадры из угнетенного царизмом народа. Десять лет работают орденоносная кинофабрика Ленфильма и интернациональная организация Межрабпом. Широкая дорога побед осталась за советской кинематографией. Замечательные возможности открываются перед ней. Это — будущее, которое принадлежит пролетариату.

ПИСЬМО В РЕДАКЦИЮ

Статья т. С. ГИНЗБУРГА о литературном сценарии «Половодье» («Советское кино» № 3, «Разговор о будущем фильме») встречена нашим молодым коллективом положительно.

«Разговор» т. С. Гинзбурга, как и опубликование солидной части литературных материалов нашей работы свидетельствуют о несомненном желании журнала оказать нам конкретную и практическую помощь.

Деловая и серьезная статья т. Гинзбурга не вызывает у нас особых возражений (разве только определение т. Гинзбургом романтики вообще и романтики «Половодья» в частности). Однако, не желая оставлять «разговор» односторонним, в целях полного ознакомления читателей с настоящим положением сценария «Половодье», считаем нужным сообщить следующее:

1. Большинство замеченных т. Гинзбургом ошибок действительно имеется в опубликованной литературной редакции сценария.

2. На значительную часть их нам было своевременно указано и обсуждавшей литературный сценарий общественностью и директивными инстанциями, утвердившими этот сценарий.

3. Наш коллектив не прекращал и не прекращает работы над «укреплением» всех слабых мест сценария, делается это и в режиссерской разработке, и в дальнейшей разработке генерального плана, и в самой с'емке.

4. Авторы признают за собой еще одну досадную ошибку — это необдуманность данного редакцией согласия печатать среди материалов генплана полностью литературный сценарий, потерпевший значительные изменения (кстати сказать, по большинству мест, указанных в статье т. Гинзбурга).

Считаем нужным предупредить, что критический разбор генерального плана «Половодья» во всех его составных частях ни в какой мере не должен основываться на литературном сценарии, от ошибок которого мы к нашей (и надеемся редакции журнала) радости уверены избавиться полностью.

С ком. приветом

Руководители коллектива: Л. ГОЛУБ,

Н. САДКОВИЧ.

Ответств. редактор К. Юков Зав. редакцией С. Гинзбург

Издатель — Журнально-газетное объединение

Уполномоченный Главлита Б—7331 Зак. типогр. 294 Заказ издат. 171 Тираж 6000

Об'ем журн. 5½ п. л. Колич. зн. в печ. листе 79 200 СтАт. Б5-176 × 250 мм

Поступила в производство 13/IV 1935 г. Подписан к печати 10/V 1935 г.

Тех. редактор Н. Аузан

Адрес редакции — 1-й Самотечный пер., д. 17, тел. Д 1-43-80

Типография и цинкография Жургазоб'единения, 1-й Самотечный пер., 17

ПРОДОЛЖАЕТСЯ ПРИЕМ ПОДПИСКИ на 1935 год

ЗА РУБЕЖОМ

ежедекадный журнал-газета под редакцией **М. ГОРЬКОГО** и **Мих. КОЛЬЦОВА**

ПРИ ПОМОЩИ ВСЕХ ВИДОВ ЖИВОГО И НАГЛЯДНОГО ЛИТЕРАТУРНОГО И ИЛЛЮСТРАЦИОННОГО МАТЕРИАЛА, ОЧЕРКОВ, СТАТЕЙ, ФЕЛЬЕТОНОВ, ПИСЕМ, ПОДБОРОК, ОТДЕЛЬНЫХ ЗАМЕТОК И СООБЩЕНИЙ, РИСУНКОВ, ПОРТРЕТОВ, КАРИКАТУР ИЗ ИНОСТРАННОЙ ПРЕССЫ ЖУРНАЛ-ГАЗЕТА „ЗА РУБЕЖОМ" ЗНАКОМИТ ДЕСЯТКИ ТЫСЯЧ СОВЕТСКИХ ЧИТАТЕЛЕЙ С ПОЛИТИКОЙ, ЭКОНОМИКОЙ, КУЛЬТУРОЙ, БЫТОМ, НАУКОЙ, ТЕХНИКОЙ, ЛИТЕРАТУРОЙ И ИСКУССТВОМ ЗАПАДА И ВОСТОКА.

В ЖУРНАЛ-ГАЗЕТЕ

ПРОПАГАНДИСТ, АГИТАТОР, ПРОФСОЮЗНЫЙ И КОМСОМОЛЬСКИЙ АКТИВИСТ НАЙДУТ ОГРОМНЫЙ ФАКТИЧЕСКИЙ МАТЕРИАЛ ДЛЯ ОЖИВЛЕНИЯ ДОКЛАДА, БЕСЕДЫ НА МЕЖДУНАРОДНЫЕ ТЕМЫ.

ИНЖЕНЕР, КВАЛИФИЦИРОВАННЫЙ РАБОЧИЙ, ТЕХНИК — ОБШИРНЫЕ СВЕДЕНИЯ О СОСТОЯНИИ ТЕХНИКИ И НАУКИ ЗА РУБЕЖОМ.

ВУЗОВЕЦ, РАБФАКОВЕЦ, УЧАЩИЙСЯ СТАРШИХ КЛАССОВ ДЕСЯТИЛЕТКИ ПРОЧТУТ О ЖИЗНИ МОЛОДЕЖИ, ПОЗНАКОМЯТСЯ С ОБРАЗЦАМИ СОВРЕМЕННОЙ ЗАГРАНИЧНОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ, ПОЧЕРПНУТ ИНТЕРЕСНЫЕ ПОПУЛЯРНЫЕ НАУЧНО-ТЕХНИЧЕСКИЕ СВЕДЕНИЯ.

РАБОТНИК ПЕЧАТИ СУМЕЕТ ПРОСЛЕДИТЬ, КАК ДЕЙСТВУЕТ КУХНЯ БУРЖУАЗНОЙ ПРЕССЫ, КАК ДЕРЕТСЯ ПЕЧАТЬ КОММУНИСТИЧЕСКИХ ПАРТИЙ.

КОМАНДИР, ПОЛИТРАБОТНИК, КРАСНОАРМЕЕЦ НАЙДУТ СВЕДЕНИЯ О СОВРЕМЕННОМ СОСТОЯНИИ ВООРУЖЕННЫХ СИЛ БУРЖУАЗИИ, О ПОВСЕДНЕВНОЙ ЖИЗНИ ЗАРУБЕЖНЫХ АРМИЙ.

ПОДПИСНАЯ ЦЕНА: 12 мес.—30 руб., 6 мес.—15 руб., 3 мес.—7 руб. 50 коп.

ПОДПИСКА ПРИНИМАЕТСЯ:
Москва, 6, Страстной бульвар, 11, Жургазобъединением, инструкторами и уполномоченными Жургаза, повсеместно почтой и отделениями Союзпечати.

ЖУРГАЗОБЪЕДИНЕНИЕ

КИНОФОТОИЗДАТ

ПРИНИМАЕТСЯ ПОДПИСКА НА ПЕРИОДИЧЕСКИЕ ИЗДАНИЯ на 1935 год

Советская Кино-фото-промышленность 6 номеров в год. Цена 15 р.

Фото-кино-химическая промышленность 6 номеров в год. Цена 15 р.

Учебное кино 12 номеров в год. Цена 18 р.

ПОСТУПИЛИ В ПРОДАЖУ КНИГИ:

Б. ШУМЯЦКИЙ—**„Советский фильм на международной киновыставке"**. Цена 1 р. 60 к.

Н. ИЕЗУИТОВ — **„Пути художественного фильма"**. Цена 2 р.

Н. ЛЕБЕДЕВ—**„К вопросу о специфике кино"**. Цена 2 р. 50 к.

В БЛИЖАЙШЕЕ ВРЕМЯ ВЫХОДИТ ИЗ ПЕЧАТИ

Роскошное издание юбилейный сборник—**„15 лет советского кино"**, отображающий всю историю развития советской кинематографии.

Цена—30 руб.

Заказы и деньги направлять: Москва, Кузнецкий мост, 22, КИНОФОТОИЗДАТ.

Цена 1 р. 50 к.

50
Обязат. экземпляры
20 МАЯ 1935
Г.П.Б. Кн. Палаты получены

А 3370

Советское кино

Орган ЦБ секции творческих работников ЦК Союза кино

Советское кино

охватывает все основные стороны деятельности советской кинематографии, уделяя особое внимание кинопромышленности как одной из областей советского искусства

Советское кино

разрабатывает вопросы постановки фильмов, вопросы кинодраматургии, актерского, режиссерского и операторского мастерства, вопросы жанров и стиля советской кинематографии, вопросы технического усовершенствования нашего кинопроизводства и техники съемки

Советское кино

рассчитан на творческих работников кинематографии и смежных областей искусства и культурной работы, учащихся в киноучебных заведениях, а также на читателя, интересующегося советской кинематографией. В 1935 году в журнале „Советское кино" будет значительно расширен отдел заграничной информации. В журнале регулярно будут помещаться отзывы кинопрессы о советских фильмах, идущих за границей; отрывки из лучших заграничных сценариев; критические статьи ведущих революционных критиков Запада и Америки о текущих событиях зарубежного кино; подробная информация о работе киноорганизаций за рубежом. Отдел заграничной информации будет богато иллюстрирован фотографиями — кадрами из заграничных фильмов.

В СОВЕТСКОМ КИНО печатаются: 1) рецензии, критические статьи, обзоры вновь выходящих фильмов, 2) литературные сценарии ведущих постановок 1935 года, 3) статьи о работе режиссеров, операторов и актеров, 4) информации и обзоры о текущей работе на кинопроизводстве и отдельных постановочных групп

Советское кино

выходит книгами размером пять печатных листов каждая в двухкрасочной обложке. Каждый номер содержит четыре цветных вкладки из лучших постановок и до 50 текстовых иллюстраций